

إضاءات نقدية فی الأدبین العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر
خريف ۱۳۹۳ ش / أيلول ۲۰۱۴ م

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ٣٥ ـ ٩



دراسة الشكل القصصي في القصص القصيرة عند أحمد محمود

مهدي ماحوزي*
شبنم لاجورديزاده**

الملخص

يعد أحمد محمود أحد أبرز الكتاب القصصيين في العقود الأخيرة في إيران. فقد بدأ مشواره الأدبي بقصته القصيرة "صب ميشه" (الفجر قادم)، ثم واصله بمجموعته القصصية "مول" ليحلق بركب الكتّاب البارزين في إيران بروايته الشهيرة "الجيران".

لقد كثرت الدراسات حول هذا الأديب الشهير وعالجت المضمون القصصي لديه وستعالج هذه الدراسة موضوع الشكل القصصي وبنائه لدى أحمد محمود بشكل مختصر لتنتقل بعد ذلك إلى آثاره وأسلوبه في كتابته القصصية.

ستتناول هذه العجالة في قسمها الأول ٢٣ قصة قصيرة لأحمد محمود في مجموعته "از مسافر تا تبخال" (من المسافر حتى القوباء "الهربس") لتدرس الحبكة، ووجهة النظر، والراوي، والشخصيات، والبداية، والنهاية و... لتبين كيف استطاع الكاتب عبر استخدام لغة الوصف والتوظيف المتوازن للعناصر المتعلقة بالبناء القصصي أن يقدم صورة عن حياة الطبقات الفقيرة في المدن.

الكلمات الدليلية: أحمد محمود، القصة القصيرة، الشكل والبناء.

*. أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران.
Shabnam.lajevardi@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/٢٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٩/٢٧ش

المقدمه

«يتم إطلاق الشكل على عناصر تخلق النسيج والبناء فى الأثر الأدبى وليس أى جزء من أجزاء الشكل زائداً أو خالياً من فائدة أو لعب دور فيه وتعود قيمة الأثر الأدبى إلى المواد التى بنيت منها. يقول الشكلانيون: إن كل عنصر فى الأثر الأدبى يؤدى واجباً أو عملاً فى نظامه العام يعدّ شكلاً. إن الأشكال الجديدة لا تظهر للتعبير عن المضمون ولكن الأشكال القديمة عندما تفقد قدرتها الجمالية تبدأ بالزوال لتحل محلها الأشكال الجديدة.» (راجع: شميسا، ١٩٩٩م: ١٥٦)

لقد كان مفهوم الشكل غير واضح عند الشكلانيين وبدأوا تدريجياً بتبيين مفهومه، حيث بذلوا جهودهم لوضع قوانين عامة للنصوص الأدبية.

إن دراسة العلاقات والتعاملات بين العناصر والبنيات الداخلية للقصة تظهر شكل تلك البنيات التى قام الكاتب المبدع بخلقها عبر تنظيمها الداخلى حيث أبدع من خلالها الأثر الأدبى ككل. إن تداخل العلاقات بين هذه العناصر والأجزاء يلعب دوراً مهماً فى تعزيز بنية الأثر القصصى.

توجد فى القصة علاقة عميقة بشكل ذاتى بين أجزائها المختلفة من مثل الحبكة، ووجهة النظر، وأسلوب الحكاية، والشخصيات، والمضامين، والجو، واللغة، و ... والتى تحاول هذه الدراسة معالجتها وتحليلها.

نظرة إلى حياة أحمد محمود ومؤلفاته وأسلوبه فيها

ولد أحمد محمود "اعطا" فى ٢٥ ديسمبر عام ١٩٣١م فى مدينة أهواز ولم يتمكن من المثابرة فى أى عمل سوى الكتابة واستمر فى هذه الدرب حتى ٤ من أكتوبر ٢٠٠٢م حيث وافته المنية. التحق فى شبابه بإحدى الأحزاب اليسارية ودخل إثره السجن. بدأ تجربته القصصية الأولى فى الفترة ذاتها بقصته القصيرة "الفجر قادم" أى فى العام ١٩٥٤م أتبعها بمجموعة مول عام ١٩٥٧م ومجموعة "البحر مازال هادئاً" عام ١٩٦٧م ومن أعماله القصصية الأخرى "زائر تحت المطر" عام ١٩٦٧م و"الغرباء" عام ١٩٧١م و"الولد المحلّى" عام ١٩٩١م وقد طبعت جميعاً كما أن بعض قصصه نشرت فى مختلف

المجلات وأصبح فى العام ١٩٧٦م من كبار الروائيين بكتابة روايته "الجيران".

ومن رواياته الأخرى الشـهيرة "قصة مدينة" عام ١٩٧٩م و"الأرض المحروقة" عام ١٩٨٢م و"مجموعـة اللقاء القصصية" عـام ١٩٩٠م ورواية "مـدار درجة الصفر" عام ١٩٩٣م وروايته البارزة "شجرة التين فى المعابد" عام ٢٠٠٠م.

إن أغلـب رواياته تعالج حياة الفقراء والمنبوذين فـى المجتمع. «يصور أحمد محمود الذى يتصف بقدرته الفائقة على مشـاهدة التفاصيل، القرويين الذين خسروا أراضيهم واتّجهوا نحو المدن ليصبحوا ضحايا الصناعات التابعة.» (مير عابدينى، ٢٠٠١م: ٥٦٧)

«إن أسلوبه الواقعى فى تعابيره القصصية قد امتزج باستخدام الأساليب المعبّرة عن التأثيرات الحسـية للقصة الجديدة. لذلک فقد تمکن من قطع أشـواط كبيرة فى التعبير عـن الغموض فى حياة الناس وعلاقاتهم الاجتماعية مقارنة بقصصه القصيرة الأولى.» (دستغيب، ١٩٩٩م: ١٦٥)

إن الواقعية ليسـت لديه عبارة عن تصوير للواقع فحسـب إذ كان يعتقد «أن القصة ليسـت التعريف بالحركة أو التعريف بالأشياء أو الأحداث بل إنها تعريف فى الحركة.» (گلسـتان، ١٩٩٥م: ١٧) ففـى آثـاره تظهر بالإضافة إلـى الواقعية ملامـح الطبيعية والانطباعية والواقعية السـحرية. إن نثره سهل ودقيق كما أن وصفه موجز ومتوغل فى الجزئيات وإن حواراته متناسقة مع شخصيات قصصه.

إن مسـرح أحداث قصصه هى المدن الجنوبية فى إيـران كما أنّ العمال والقرويين النازحين من القرى وسكان الضواحى هم الذين يشكلون شخصيات هذه القصص، وإن مصائرهم مرتبطة أشد الارتباط بالبنية السياسية للبلاد. يقول هو عن دور السياسة فى حياة الإيرانيين:

«قلّما تجد فى إيران أسرة لم تكتو بنيران السياسة فهناک النزوح، والنفى، والتشرد. إن السياسـة تشكل قسماً من حياتنا وهى مصيرنا المحتم المفروض علينا دون أن نريده أو نعرفه.» (المصدر نفسه: صص ٤٦ و ٤٧)

إن تاريـخ قصص أحمد محمود يشـمل الفترة من انقلاب عـام ١٩٥٣م حتى اليوم وتمتزج حياته الخاصة بالأحداث الاجتماعية والتاريخية لقصصه.

«إن لقصص أحمد محمود القصيرة سمه روائية بمعنى أن هناك شخصيات وأشباه شخصيات يشعر القارئ بنوع من التعاطف معها غير أن هذا الإحساس ليس كاملاً ولا يستطيع إرضاء القارئ إذ لا يشعر أن القصة اكتملت وبلغت نهايتها.» (ميرصادقى، ۲۰۰۲م: ۱٥۹)

بدأ أحمد محمود كتابة القصة القصيرة بمجموعته المسماة "مول" فى العام ۱۹٥۹م. ولديه مجموعات أخرى وهى:

البحر مازال هادئاً (۱۹٦۰م)

العبث (۱۹٦۱م)

زائر تحت المطر (۱۹٦۸م)

من الضجر (۱۹٦۹م)

الولد المحلّى (۱۹۷۱م)

الغرباء (۱۹۷۳م)

اللقاء (۱۹۸۹م)

قصة القريب (۱۹۸۱م)

من المسافر إلى "القوباء" الهربس (۱۹۸۲م)

سوابق البحث

إن عدم اهتمام الباحثين الإيرانيين بمدارس النقد الأدبى أدى إلى شحّ الآثار والبحوث فى هذا المجال ومن جملة الآثار الموجودة: بنية القصة القصيرة "نصرالله أحمدى" وأسس القصة القصيرة "مصطفى مستور" ومصادر القصة القصيرة الفارسية "كريستوف بالانى وميشل كويى برس" وقواعد اللغة القصصية "أحمد أخوت".

لم تعثر الباحثة على دراسة حول شكل القصص عند أحمد محمود ويتناول هذا المقال الشكل فى القصة القصيرة فى مجموعة "من المسافر إلى الهربس القوباء". وتشتمل هذه المجموعة على ۲۳ قصة قصيرة وتحاول هذه الدراسة تحليل العلاقات والتعاملات القائمة بين أجزاء وعناصر وبنيات هذه القصص الداخلية.

منهج البحث

یعتمد هذا البحث منهج البحث فی المکتبات وهو من الدراسات النوعیة. فهو یبدأ بالتعریف للشکل ومن ثم یعالج البنیات التی تبنی الأثر الأدبی ککل، فهناک عناصر وبنیات مثل البدایة، والحبکة، وأسلوب الحکایة، والراوی، وخلق الشخصیات، والزمان، والمکان، واللغة، والمضامین، ونهایة القصة، وتتم دراستها جمیعاً فی هذا البحث.

دراسة الشکل القصصی لقصص أحمد محمود القصیرة

العنوان

إن مجموعة "من المسافر حتی الهربس" (القوباء) عبارة عن قصص قصیرة مختارة نشرت بین الأعوام ۱۹۵۹م حتی العام ۱۹۷۳م فی الدوریات أو ضمن المجموعات القصصیة الأخری.

تشمل هذه المجموعة قصة "مول"، "کأس من العرق" وهما من مجموعة "مازال البحر هادئاً" کما تشمل قصصاً أخری مثل المیناء، والخوف، وطریق نحو الشمس، وهی من مجموعة "زائر تحت المطر" القصصیة کذلک تضمنت قصص "الولد المحلّی"، و"المستأجرون"، و"بیت علی الماء" وهی من مجموعة "الولد المحلّی" بالإضافة إلی "الغرباء"، و"سماء دز الزرقاء" وهما من مجموعة "الغرباء".

«إن سائر القصص الواردة فی هذه المجموعة قد سبق نشرها فی مجلات فردوسی، وپیام نوین، وکیهان کما ترجم البعض الآخر منها إلی اللغات الأخری.» (راجع: محمود، ۱۹۹۲م: مقدمة قصة من المسافر إلی الهربس "القوباء") إن اسم هذه المجموعة قد جاء من قصتها الأولی تحت عنوان "المسافر" وآخر قصة فیها تحت عنوان "الهربس".

عناوین القصص

تشمل هذه المجموعة ۲۳ قصة قصیرة فکما هو معروف فإن مضامین قصص أحمد محمود تترکز غالباً علی محاور محدوده کذلک فإن تسمیة القصص تدور حول محاور معیّنة. إن ثلاث عشرة قصة من قصص المجموعة أخذت عناوینها من المضمون. کما

ن ثلاثاً منها تحمل أسماء شـــخصياتها الأصلية وهناك أربع قصص جاءت عناوينها من سـارح أحداثها كمـا أن قصتين منها تحملان عنوانين رمزيـين يتطابقان مع المضامين لمفعمة بالرمز وأخذت قصتان منها عنوانيهما من نهاية القصة ولبعض القصص عناوين ساعرية مثل بيت على الماء.

الجدول التالى يوضح عناوين القصص وأسباب اختيارها عبر بعض الإيضاحات:

عنوان القصة	سبب اختيار العنوان	إيضاحات
المسافر	الشخصية	إن شخصية القصة الأصلية مسافر يتخلف عن السفر.
كأس من العرق	المضمون	شيخ طاعن في السن يقود عربة يحاول يائساً الحصول على أقل شيئ يحتاج إليه وهو "كأس من العرق".
الغربة	المضمون	يحمل شيخ طاعن في السن امرأة طاعنة في السن على ظهره. إن قسوة المدينة تجبره على العودة إلى القرية.
تحت المطر	أجواء وزمان نهاية القصة	يبيع رجل فقير دمه لأجل القمار ويموت على الرصيف في يوم ممطر.
في الظلام	أجواء وزمان نهاية القصة	تموت امرأة حامل عند الغروب وحلول الظلام في الغابة مع مولودها الذى وضعته.
المواجهة	المضمون	المواجهة بين العمدة والرعايا التى تنتهى بموت أحد أبطال القصة.
مصيبة الحجول	المضمون	أسرة تعتقد أن إبقاء الحيوانات في المنزل يجلب لها المصائب والشؤم.
مدينتنا الصغيرة	المكان	قصة سكان مدينة صغيرة على جانب الميناء حيث أدّى توسع المنشآت النفطية هناك إلى تدمير حياتهم.
في الطريق	المكان	قصة رجل قروى مريض يتجه نحو المستوصف إلّا أن حية تلدغه ليموت في الطريق.
الأفق	المضمون الرمزى	إنها قصة رمزية من هذه المجموعة مفعمة بالرموز.
ليس عندما أكون وحيداً	عبارة منقولة عن شخصية القصة	هذه عبارة تقولها امرأة تصاحب رجلاً يحقّرها.

الخوف	المضمون	تقرير عن الخوف الذى يستولى على اثنين من مهرّبى البضائع.
طريق نحو الشمس	المضمون- عنوان شاعرى	قصة محاولات "غلام القاتل" للخلاص من السجن التى أثمرت فى نهاية المطاف.
الولد المحلّى	الشخصية	إن الولد المحلّى استولى عليه حب طفولى أدى إلى موته.
المستأجرون	الشخصيات	قصة رمزية عن مصير اثنين من الناشطين السياسيين.
بيت على الماء	المضمون الرمزى	قصة رجل وامرأة يعانيان من الشك المفرط والولد الذى يراقب حركاتهما.
الغرباء	المضمون	قصة القحط والمجاعة لدى القرويين الذين لم يحل النزوح إلى المدن مشاكلهم حيث كانوا يقدمون أحياناً على قطع الطريق.
سماء دز الزرقاء	المكان عنوان شاعرى	البيت العمالى إلى جانب نهر بهمن شير وقصة الفقر الحياة المليئة بالتعاسة.
معاً	المضمون	التسكع الليلى لرجلين يعانى كل منهما مشكلة.
الهربس	المضمون	قصة طفل فاقد لأبيه منذ سنتين يعيش مع صورته التى يحبها جداً وعندما يجده يتعرض الأب للقتل عند نزاع فى السوق.

بداية القصة

تحظــى البدايات فى القصص بأهمية بالغة دوماً حيث إنها تلعب دوراً كبيراً فى لفت انتباه المخاطبين. إن البدايات فى قصص أحمد محمود رائعة ومتنوعة دوماً فالجمل فيها قصيرة ومتقطعة بعيدة عن أية زيادة. تتبع بدايات مجموعة "من المسافر إلى الهربس" عدة

أسـاليب وتستخدم الوصف فى الغالب. من جملة هذه الأساليب وصف الموقع، والمكا
والطبيعة، والإنسان، والعلاقات، والمعتقدات الإنسانية.

تبـدأ قصة مصيبة الحجول بحوار ثنائى كما أن قصصاً مثل "معاً" و"كأس من العرق
و"الميناء" تتصف ببدايات أكثر تفصيلاً بالمقارنة مع سـائر القصص. ففى ٨ قصص م
مجمـوع ٢٣ قصة من هذه المجموعة نجد أن البدايات أقل من خمس جمل. كما أن بعض
القصص تبدأ باسـم إحدى الشخصيات مثل: السـماء العمياء، الولد المحلّى، والهربس
وتظهـر فى بدايات قصة "فى الطريق" الأبعاد الفنية وكما يتضح من الجدول التالى فإ
أكثر الأسـاليب رواجاً عند الكاتب فى بدايات قصصه هو أسـلوب الوصف. فالتنو
فى الأسـاليب، والإيجاز، أو الإسـهاب فى بدايات القصص لا تعكس قدرات الكات
فحسـب، بل تعكس أيضاً التفاصيل المتعلقة ببيئـة حياة الكاتب التى تلقى فيها تربيت
تلك الأماكن التى تركت بصماتها على بدايات القصص، وعلى الشخصيات، والثيمات
والأحداث. حيث تم توصيفها بشكل ملموس وذلك بسبب معرفة الكاتب لتلك البيئا
واطلاعه على الفوارق الطبيعية الموجودة فيها.

اسم القصة	أسلوب بداية القصة	عدد الجمل	كيفية الدخول إلى القصة والاستمرار فيها
المسافر	وصف البيئة	جملتان	الشخصية الأصلية وحديث نفسها
كأس من العرق	وصف البيئة	٢٠ جملة "مسهبة"	مع الوصف
الغربة	وصف الحالات	٦ جمل	حوار ثنائى
تحت المطر	وصف البيئة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
فى الظلام	وصف البيئة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
المواجهة	وصف البيئة	٥ جمل	بالوصف
مصيبة الحجول	حوار ثنائى	٤ جمل	بالوصف
مدينتنا الصغيرة	وصف البيئة	جملتان	بالوصف

في الطريق	وصف المكان	١٦ جملة "بداية فنية"	بدخول الشخصية الأصلية
الأفق	وصف الحالات	١٣ جملة	بالوصف
ليس عندما أكون وحيداً	وصف ملامح الوجه	جملة واحدة	حوار ثنائي
السماء العمياء	اسم إحدى الشخصيات	جملتان	بحوار الشخصيات
من الضجر	وصف ملامح الوجه	جملة واحدة	بحوار الشخصيات
الميناء	وصف البيئة والحالة	٣٧ جملة "مسهبة"	بحوار الشخصيات
الخوف	وصف البيئة والحالة	١٠ جمل	حوار ثنائي
طريق نحو الشمس	وصف الحالة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
الولد المحلّي	باسم الشخصية الأصلية	جملتان	بالوصف
المستأجرون	وصف البيئة	جملتان	بالوصف
بيت على الماء	وصف البيئة والمكان	٧ جمل	بالوصف
الغرباء	وصف الحالة	١٠ جمل	بدخول إحدى الشخصيات
سماء دز الصافية	باسم إحدى الشخصيات	٨ جمل	بدخول شخصيات القصة
معاً	وصف الحالة	٢٥ جملة "مسهبة"	حوار ثنائي
الهربس	باسم إحدى الشخصيات	٤ جمل	بالوصف

الحبكة والبنية القصصية

إن الحبكة عبارة عن «السببية في تسلسل الأحداث.» (فورستر، ١٩٩٠م: وهي «من العناصر القصصية التي يرتبط فهمها بإكمال قراءة القصة وهي ليست للتحديد عبر أمثلة من هنا وهناك. ففي القصص الواقعية فإن علاقة السببية

التى تصنع الأحداث بشـــكل متسلسل ومن ثم تؤدى الظروف المفترضة الحاصلة بسبب المواجهة والصراع إلى حدوث الأحداث الأخرى. إن القصص القصيرة الواقعة تتجنب فـــى الغالب ذكر الأحداث غير المتوقعة فى الحبكـــة القصصية إذ إن ذلك يتعارض مع مبدأ الاســـتمداد من الواقع كما أن تبيين الحدث غير المتوقع ســـيؤدى إلى إطالة القصة الأمر الذى لا ينسجم مع مبادئ القصة القصيرة. إن وجود العناصر الثلاثة أى البداية، والوسط، والنهاية أمر متوقع فى بنية القصة القصيرة حيث يبدأ الكاتب القصصى القصة بوصف الزمان، والمكان، والشخصيات، والحالات. وتستمر القصة بالصراع الداخلى أو الخارجى ليستمر بالهدوء وحلّ الصراعات نحو النهاية والحل.» (راجع پاينده، ٢٠١٠م: ٦٢-٥٧)

إن بعـــض قصص مجموعة "من المســـافر إلى الهربس" تتصف بالحبكة البســـيطة أو الـــذروة الباهتة. فقصص من مثل "مـــن الضجر"، و"الميناء"، و"معاً"، و"كأس من العرق"، تمثل هذا النمط القصصى حيث تفتقر إلى النهاية ويشاهد القارئ تكرار الحوادث دون أن يجرى حل العقدة. كما أن قصصاً مثل "الغربة" تبدأ بخلق الأزمة وتنتهى بالهروب من الأزمة.

إن الصراعات وحل العقد فى القصص التى تتمتع بالبنية الثلاثية المكونة من البداية، والوسط، والنهاية قد تكون داخلية أو خارجية.

وبالنظر إلى أســـلوب الكاتـــب الواقعى فإن غالبية أحـــداث القصص تأتى كنتيجة للصراعات الخارجية ذات الأبعاد الاجتماعية. وقلّما يظفر القارئ بالقصص ذات البنية المؤسسة على الصراعات الداخلية ففى "مصيبة الحجول" نجد أن معتقدات رجل وامرأة تدفعهمـــا إلى خلق أحـــداث القصة كما نجد فى قصة "بيت علـــى الماء" أن الصراعات الداخليـــة لرجل وامرأة تدفعهما إلى خلق أحداث القصة. ويســـتمر هذا الصراع حتى نهايـــة القصة أما فى قصة "الهربس" فـــإن ردود الأطفال الداخلية تجاه فقدان الأب فى الطفولة تؤدى إلى اســـتمرارية القصة كما أن بعض القصص تشهد صراعين مختلفين فى آن واحد.

ففى سبيل المثال نجد فى قصة "الولد المحلّى" إلى جانب "الحب الطفولى" الذى يدفع

المسافر	وصف المسافر والقهوة	الصراع الخارجي: الصراع بين التقليد والحداثة	العودة إلى نقطة البداية دون تغيير
كأس من العرق	وصف الطقس والرجل الطاعن في السن	الصراع الخارجي: الفقر والمسكنة	تكرار تلك الصراعات دون أن تنتهي
الغربة	وصف الرجل والمرأة الطاعنين في السن	الصراع الخارجي: الفرق بين الحياة الريفية والحياة في المدن	الخلاص من الحياة في المدينة
تحت المطر	وصف شاب مع وصف شارع	الصراع الخارجي: الفقر والبطاله والقمار	تنتهي بموت الشاب
في الظلام	وصف حقول القمح ووصف قرية	الصراع الخارجي: المرأة والحقوق والواجبات	تنتهي بموت المرأة
المواجهة	وصف قرية شابور آباد	الصراع الخارجي: الإقطاعيون والرعايا	موت خان محمد ونهاية القصة
مصيبة الحجول	حوار ثنائي	الصراع الداخلي: بين الخرافات والواقع	موت الحجول ونهاية القصة
مدينتنا الصغيرة	وصف بيئة أحد الأحياء وطبيعته	الصراع الخارجي: توسع المنشآت النفطية وتعرض حياة الناس للمشاكل	تنتهي بدمار بيوتهم وترحيلهم
في الطريق	وصف دولتآباد	الصراع الخارجي: الفقر في الحياة القروية	تنتهي بموت الشخصية الأصلية
الأفق	وصف حالات	الصراعان الداخلي والخارجي: الموت	يتحول الموت إلى أمر واقع
ليس عندما أكون وحيداً	حوار ثنائي	الصراعان الداخلي والخارجي وحدة الإنسان والفوارق في الرّؤى	انفصال مسافرين عن بعضهما

السماء العمياء	وصف حالات	الصراع الخارجي: الفقر والفساد	إلقاء القبض على "چلاب"
من الضجر	حوار	الصراع الخارجي: المشاكل الناجمة عن النفي	اللجوء إلى شرب الخمر
الميناء	وصف الجمرک والعتّالين	الصراع الخارجي: الفقر والمشاكل الطبقية	العودة إلى نقطة البداية
الخوف	وصف حالات	الصراع الخارجي: البطالة وتهريب البضائع	تنتهي بموت يحيى
طريق نحو الشمس	وصف "غلام" وبيئة السجن	الصراع الداخلي: الشعور بالحاجة إلى الخلاص	هروب غلام من الشرطة
الولد المحلّي	وصف البيئة	الصراع الداخلي مع الحب الطفولي الصراع الخارجي: المنكوبون بالفقر والأجانب وموظفو الحكومة	تنتهي إلى موت الولد والثورة العامّة
المستأجرون	وصف بناية	الصراع الداخلي: الشک المبالغ فيه	العودة إلى نقطة البداية
الغرباء	وصف الأجواء والحالات	الصراع الداخلي مع الفقر والتمييز	تنتهي بموت "نعمت" بطل القصة
سماء دز الصافية	وصف مدينة على ضفاف بهمنشير	الصراع الخارجي مع ظاهرة النزوح والفقر	تنتهي بموت "نبي" إحدى شخصيات القصة
معاً	وصف حالة القاص	الصراع الداخلي مع المشاكل الشخصية	تكرر الصراعات بلا نهاية
الهربس	وصف الحالات والناس	رد فعل داخلي عند ولد فقد والده	تنتهي إلى موت الوالد

القاص ووجهة النظر

تعد الحكاية من القضايا المهمة في دراسة الرواية والقصة ولعلنا نستطيع القول: «إر الحكاية في أبسط تعبير عبارة عن نص يروى من خلاله شخص ما أحداث القص حيث نجد بذلک القاص.» (اخوت، ١٩٩٢م: ٨)

«ولكـــون الحكاية تجرى فى فترة زمنية تقصر أو تطول فإن الحكاية عبارة عن قصة تجرى أحداثها فى الزمان.» (راجع: آسابرگر، ٢٠٠١م: ١٨-٢٠)

«إن دراســـة الحكاية فرع من اتجاه علمى جديد نســبياً يُعنى أساساً بمعرفة عناصر البنية والحالات المختلفة فى تركيبة هذه العناصر والأســاليب المتكررة للحكاية وتحليل أنواع الخطاب فيها.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٥٥)

«يعـــدّ فيلاديمير براب وتزوتان تـــودورف وورولات بارت وجـــيرار جنت من أبرز المنظّريـــن فى مجال الحكايـــة كما أن لآناباربولـــداز آراء جديـــرة بالاهتمام فى مجال الحكاية.» (راجع: أخوت، ١٩٩٢م: ٢٤٠١٨)

تتشـــكل الحكاية من جزئـــين: الحكاية والراوى. «إن الراوى عبارة عن شـــخصية يروى الكاتب على لسانه أحداث القصة.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٢٩) أو «إن الراوى شخص أو شـــيئٌ تجرى حكاية القصة بواسطته للقارئ.» (رنجبر، ٢٠٠٠م: ١٦) بمعنى أن «جميع الأحداث التى يتم ذكرها فى القصة ترتبط بالراوى بشكل أو آخر أى إن الراوى ينقل للمخاطبين قصة سواء كان هو خالقها أو غيره.» (آسابرگر، ٢٠٠٠م: ٢١) «فالراوى هو الأســـاس فى جميع البنيات وتشير جميع هذه العناصر المكونة لهذه البنيات إلى الراوى حيث يســـتطيع تجســـيد جميع المبادئ المكونة لهذه القيم إنه يظهر أفكار الشخصيات أو يخفيهـــا فهو يختـــار ما بين الكلام المباشـــر، والمنقول، وبين الترتيـــب الزمنى للأحداث، والأزمنة المستديرة.» (راجع: تودورف، ٢٠٠٣م: ٧١-٧٢)

«إن وجهـــة النظر حالة يحدثها الكاتب تجـــاه حكاية القصة وهى نافذة يفتحها أمام القارئ ليتمكن خلالها من مشـــاهدة الأحداث وقراءتها.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٥٩) «وهى تعكـــس علاقة الراوى بالقصة وهى تحظى بالأهمية للقـــارئ من منظورين أحدهما فهم القصة وثانيهما لتقويمها واختبارها.» (راجع: لورنس، ١٩٨٧م: ٨٨)

«يمكـــن تقســـيم وجهات الحكاية فـــى القصة إلى ثمانية أقســـام وهـــى: العالم الكل اللامحـــدود، والعالم الكل المحدود، والعالم الكل الاســـتعراضى، والمتكلم وحده، والمتكلم عبر المونولـــوج الداخلى، والمتكلم الخارجى، والمخاطـــب، والوجهة الفاقدة للراوى.» (راجع: مستور، ١٩٩٥م: ٣٥-٤٥)

إن الموضوع الجدير بالاهتمام فی دراسة الراوی هو: هل إن ما يتحدث عنه الراوی هـو ما يـراه حقاً؟ فالواقع هو أن «بالإمكان توسيع مفهوم وجهة النظر من مستوى الراوی إلى مستوى الشخصية فی القصة.ففی هذه الحالة يمكن لكل شخصية أن تبدی رأياً مثل الراوی حول الفعل القصصی، ولا يعنی ذلک تغيير الراوی بل إن الراوی هو الذی يتحدث غير أنّه أحال واجب المشاهدة إلى شخص آخر.» (تولان، ٢٠٠٤م: ٦٨)

«إن من المواضيع المهمة الأخرى فی الرواية هو موضوع البؤرة "ما تتم مشاهدته" وعامل البؤرة "المشاهد نفسه" ويقسم المنظّرون البؤرة إلى ثلاثة أقسام هی الخارجية والداخلية والمحايدة.» (راجع: ميشيل وآخرون، ٢٠٠٤م: ١٤٣-١٤٤)

إن الراوی فی قصص أحمد محمود التی تتم دراستها هنا هو الغائب وذلک فی ١٤ قصة من هذه القصص "المسافر"، و"كأس من العرق"، و"الغربة"، و"تحت المطر"، و"فی الظلام"، و"المواجهة"، و"مصيبة الحجول"، و"السماء العمياء"، و"الميناء"، و"الخوف"، و"طريق نحو الشمس"، و"الولد المحلّی"، و"بيت على الماء"، و"سماء دز الصافية".

أما القصص التسع الأخرى أی "مدينتنا الصغيرة، وفی الطريق، والأفق، وليس عندما أكون وحيداً، ومن الضجر، والمستأجرون، والغرباء، ومعاً، والهربس" فالراوی فيها متكلم وحده فالراوی يركز فی بعض القصص مثل الميناء، والسماء العمياء على الأحداث، والشخصيات فهو من نوع الراوی المتعد البؤر. طبعاً نلاحظ أن أحمد محمود يفضل فی أغلب قصصه أن يكون كمشاهد للأحداث لا مفسراً لها.

الشخصيات ومعالجتها

«إن الشخصية ومعالجتها هی إحدى أهم العناصر فی القصة. ففی القصص الواقعية القصيرة نجد أن سلوک الأشخاص وكلامهم يتطابقان مع موقعهم الاجتماعی ونظامهم التربوی.» (راجع پاينده، ٢٠١٠م: ٤٧-٤٥)

إن غالبية الشخصيات فی قصص أحمد محمود من الطبقات الاجتماعية الفقيرة فی المدن تعانی فی الغالب من المشاكل اللامتناهية المتكررة. فهو يستخدم أساليب مختلفة فی خلق الشخصيات فمنها شخصيات تفتقر إلى الاسم فی بعض القصص ويتم إطلاق

أسماء عامة عليها إن تسـمية الشخصيات متأثرة بالثقافة السائدة جنوبى الأسماء فى بعض القصص مزيج من الأسماء العامة والخاصة.

فالشخصيات فى بعض القصص يتم خلقها عبر الحوار مثل الخوف، ويـ ومن الضجر، ومصيبة الحجول، وتتفاوت هذه الحوارات طولاً وقصراً فى أما المونولوج الداخلى للشخصيات فهو طريق آخر لخلق الشخصيات حـ منه فى قصص مثل "المسـافر، وفى الظلام، ومن الضجر، وسماء دز الصافيـ المونولـوج الداخلى بالاسـترجاع وتذكـر الذكريات التى تربط ماضى بحاضرها لتظهر صورة أكمل منها. ويعد الوصف أحد أهم أسـاليب خلق حيث يسـتخدمه أحمد محمود كأهم أسـلوب لديه ويكثر فى آثـاره من الـ لملامح الوجوه، والطقس، والأماكن، والحيوانات، والحالات، والظروف.

الجـدول التالى يوضح الأسـاليب المختلفة فى خلق الشـخصيات فـ القصص المدروسة بشكل مستقل:

اسم القصة	وصف ملامح الوجه	وصف البيئة	وصف الحيوانات	وصف حالة الطقس	الاسترجاع	حديث النفس
المسافر	١٥	١٧		١٤	٢٠	١٦
كأس من العرق	٢٥	٢٣	٢٤	٢٣	٢٦	٢٤
الغربة	٣١/٣٢	٣٥/٣٦			٣٣	
تحت المطر	٤٠	٤٣/٤٤		٣٩/٤٧	٤٣/٤٧	
فى الظلام	٤٩/٥٠/٥١	٥٥/٥١/٤٩			٥٤/٥١/٥٠	٥٦
المواجهة	٦١/٦٣/٦٤/٦٧/٧٠ ٧٦/٨١/٨٦/٨٨	٥٩/٦٠/٦١/٦٨ ٧١/٧٢/٩١		٦١/٦٣/٦٥	٧٤/٩٢	

١٢٠/١٢٥/١٢٦	١١٩/١٢٢	١٢٢	١١٩		
١٣٢/١٣٧	١٢٩/١٣٨/١٤١	١٣٠/١٣٨	١٣٠/١٣١/١٣٤		
١٤٤/١٤٦/١٤٨	١٤٥/١٤٦/١٤٧				١٤٧
١٥٣/١٥٤/١٧٠	١٥٤/١٦٢/١٦٨ ١٥٢	١٥٢/١٧١	١٦٨/١٦٩/١٧٢ ١٥٣	١٦٤	
١٧٩/١٨٢	١٩٠/١٩١/١٩٤ ١٨٢/١٨٧/١٨٨		١٨٢	١٨٤/١٨٨/١٩٠	١٨٩
١٩٦	١٩٥/١٩٦/١٩٨	١٩٩/٢٠١ ١٩٥			
٢٠٤/٢٠٨	٢٠٣		٢٠٣/٢٠٨		
٢١٠/٢١٢/٢١٤	٢٠٩/٢١٠/٢١٣		٢١٠		
٢٣٠/٢٣٧/٢٣٨/٢٦١ ٢٢٣/٢٢٤	٢٣٨/٢٤٧/٢٥٨ ٢٢٢/٢٢٩/٢٣١ ٢٢١	٢٤٤/٢٥٨ ٢٣١/٢٣٨ ٢٢٢/٢٢٩ ٢٢١	٢٣٥/٢٣٨/٢٤٤ ٢٢٢/٢٥٦	٢٣٩	
٢٧٦/٢٧٨/٢٧٩/٢٨٠ ٢٧٣	٢٧٢/٢٧٤/٢٧٥ ٢٧١				
٢٨٢	٢٨١/٢٨٣/٢٨٤				
٢٩٢/٢٩٦/٢٩٧/٣٣٠ ٢٩١	٢٩٠/٢٩٣	٣٠٦/٣٠٧	٢٩٠/٢٩٣/٣١١	٢٩٥/٢٩٦	
٣٢١/٣٣٠/٣٣٧/٣٣٩	٣٢٢/٣٢٣		٣٥٧/٣٥٨	٣٢٨/٣٣٣	٣٣٤
٣٨٧	٣٩٠/٣٩٨		٣٩٠/٣٩٥/٣٩٨ ٣٨٨	٣٨٨/٣٩١/٣٩٢	
٤٠٦/٤٠٩/٤١٢/٤١٧ ٣٩٩/٤٠٠/٤٠٤	٤٠٥/٤٠٥/٤١٠ ٣٩٩/٤٠٠	٤١٠/٤١٢	٣٩٩		٤١٧

نجد فى هذه المجموعة القصصية ١٦١ شخصية ١٣٣ منها رجال و٢٦ منها من النساء واثنان منها طفلان لا يعرف نوعهما. إن عشرة من شخوص هذه المجموعة أطفال وستة منهم شيوخ أما الحيوانات فى هذه المجموعة فهى موزعة على الحصان، والدجاج، والديک، والغراب، والصرصور، والحمامة، والكلب، والعليق. ونهاياتها مرتبطة بنهايات من تعيش الحيوانات معهم. ليس لغالبية هذه الحيوانات اسم حيث تتم تسميتها حسب فصيلها أو لونها. إن غالبية الرجال عمال وفلاحون كما أن البعض الآخر منهم يمتهنون مهناً أخرى كالشرطى، والضابط، والبستانى، وراوى القصص القديمة. لا توجد امرأة فى ثمانى قصص كما أن لثلاث نساء حضوراً فاعلاً فى قصتى "فى الظلام"، و"الهربس". وتتوزع أدوار النساء على الأم، والجدة، والأخت، وزوجة الخال، والزوجة، والعشيقة، والبنت، والمرضة، والمرأة المومس. وعندما تظهر النساء بشكل فعّال فى القصة فإنهن تحت ظلال رجال يهمشون وجودهن.

إن قصة "فى الظلام" عبارة عن سرد نظرة جاسم الرجولية إلى شريفة كامرأة تلك النظرة التى تؤدى إلى موت شريفة. أما فى قصة "الهربس" فإن النساء يقمن بأدوارهن التقليدية تحت ظل الرجال المقتدرين فى الأسرة.

الجدول التالى يوضح أنواع الشخصيات وأسماءها وأعدادها بشكل مستقل:

اسم القصة	أسماء الشخصيات	العدد
المسافر	الراوى الشاب، حارس السكة الحديدية، عامل القهوة، مسؤول القهوة، العتّال الشيخ، بواب المرآب، المرأة الطويلة	٩
كأس من العرق	الشيخ الطاعن فى السن، المرأة العجوز، الممرضة	٢
الغربة	الشيخ الطاعن فى السن، المرأة العجوز، الممرضة	٣
تحت المطر	مراد، الشاب	٢
فى الظلام	شريفة، جاسم، طالب، نعيم، نعيمة	٥
المواجهة	السائق، وكيل الإقطاعى، المهندس، الرجل العجوز، دادخدا، خان محمد، السمسار، على ناز، ميرشكار، ميرمحمد وزوجة خان محمد	١١

الرجل، المرأة، الولد	٣
الراوی، آفاق، خراج توفیق، والدا الراوی، فتح الله، یدالله، المرأة، الرائد، مصدر، الشیخ صعیب‌نور محمد، نوروز موسی سرمیدانی، اصر دوانی، عبدی المعمار، عبدی بائع المحلبیة، یدالله رومزی وبلور	١٩
الراوی ومستان	٢
الراوی، المستشار، العم بندر، شبیره	٤
الراوی، المرأة السمراء، صاحب القهوة	٣
یزدان داد، چلاب، عبدی، تلمیذ عبدی، فرهاد، هاشم، المرأة العجوز "أم النساء"، رشید رطبل، المحامی	٩
حسین، عطاء، الراوی، کاظم، آهن، محمدنور، محمد مشهدی قدم، علی وادی، گیلان، المرأة السوداء	١١
العمال والعتالون فی محطة القطار	غیر محدد
خالد ویحیی	٢
غلام، الشرطی المناوب، الملازم، المحامی، الضابط المناوب، خالة المهرّب، بویه، القاضی، عباس الجزار، المسافر	١٠
شهرو، الأفرنجی السمین، البستانی، عبدول، بتی، والدا بتی، سوری، آرزو، مندل، نسیم، مؤمن	١٢
الراوی، عرفات، عرصات، مستأجر الدور الأول، الرجال اللابسون للأسود، المرأة العجوز، امرأة وطفلها	٧
رجل، امرأة وطفل	٣
الراوی، والد الراوی، رشید، نعمت، مظفر، اسکندر، الرجل الأقرع، مندل، کل مراد، نبی، موسی، علیرضا	١٣
اصد، یاقوت، الأستاذ موسم، ملاقباد، علیرضا، فولاد، بمان، نبی، احمدعلی، شیخک، رحمان، الأفرنجی السمین، ممدد، اسفندیار، الرجل الطویل القامة، حاج تراب و ...	١٧
الراوی، زوجة الراوی ورجل آخر	٣

الهربس	الراوى، الخالة گل وزوجها، نرجس، نى‌نى، نانا، الخال، زوجة الخال، والدة الراوى، الأب، الرجل المرافق للأب	١١
المجموع	١٦١ شخصية	

اللغة النثرية وأسلوبها عند أحمد محمود

«تمتاز لغة أحمد محمود بالبساطة والحيوية وهى متأثرة بلغة البيئة التى ينتمى إليها. إن استخدام المفردات الخاصة بالمناطق الجنوبية فى إيران تزيدها تنوعاً وجاذبية وعندما يواجه القارئ مشكلة فى فهمها سيجد إيضاحاً بسيطاً فى الهامش يزيل مشكلته فعلى سبيل المثال نجده فى قصة مدينتنا الصغيرة قد استخدم مفردات مثل "پوسته وتشاله" ويقوم بإيضاحهما فى الهامش.» (محمود، ١٩٩٢م: ١٠٥) «كما يستخدم كلمة "أردک" فى قصة "من الضجر" ويوضحها بالتفصيل فى الهامش.» (المصدر نفسه: ١٨٣)

إن حضور الأجانب الطويل الأمد فى الجنوب الإيرانى قد أدّى إلى دخول العديد من المفردات الانجليزية فى لغة الجنوبيين ويقوم المؤلف عند اللزوم بشرحها وإيضاحها.

إن من ميزات أسلوب أحمد محمود استخدام الجمل القصيرة والإيجاز فى التعبير فلغته بعيدة عن الإقذاع إلّا ما كان من أمر الشتائم والسباب المتبادلة بين العمال والفلاحين. ويظهر هذا البعد عن الإقذاع فى لغة الكاتب فى الأوصاف حيث لا نشاهد أى نوع من الأوصاف البذيئة فى قصص هذه المجموعة كما أن لغته معتدلة فى وصف النساء أيضاً.

قد تأخذ لغة أحمد محمود النثرية السمة الشاعرية فى بعض الأحيان، فالنماذج التالية تؤكد هذا الزعم:

القصة	العبارة	المصدر
تحت المطر	كانت السحب منشغلة بولادة أمطار غزيرة	(المصدر نفسه: ٤٦)
المواجهة	لنجمع خيوط الأحزان	(المصدر نفسه: ٧٥)
مدينتنا الصغيرة	كان الصوت للشيخ شعيب الذى خطّ على ماس الليل المظلم	(المصدر نفسه: ١٠٤)
الأفق	كانت الرياح تعانى من المغص	(المصدر نفسه: ١٣٠)

ليس عندما أكون وحيداً	كانت سعلاة المدينة المتضخمة نائمة تحت غطاء رقيق من الدخان	(المصدر نفسه: ١٤٧)
السماء العمياء	كانت أشعة الشمس تحرث مياه كارون	(المصدر نفسه: ١٥٣)
من الضجر	كانت أفكاری كالمواد اللاصقة تلتصق بكل شيئ	(المصدر نفسه: ١٨٨)
الولدا المحلّی	كان الجو فی صباح الجمعة مثل حليب لا يتخثر	(المصدر نفسه: ٢٥٦)
الغرباء	لقد أحدث نباح كلبة موجة على حرير القرية الأسود	(المصدر نفسه: ٣٠٤)
سماء دز الصافية	كانت الحياة قد دبت فيها حركة مثل دودة متوحلة	(المصدر نفسه: ٣٥٦)

«إن شـــخصيات قصص أحمد محمود مولعة بالشعر. فالعامة يرددون الأغانی كما أن المثقفين والسياســيين يرددون أشعار الشعراء النخبة والمثقفين. ففی قصة "المستأجرون" نجد بيتاً من الشـــاعر السياسی الإيرانی أبی القاسم لاهوتی مكتوباً على الميدالية التی يعلقها عرفات على صدره.» (المصدر نفسه: ٢٧٣)

«تمتـــاز لغة الكاتب بالرمزية فی القصص الثلاث "المســـتأجرون"، و"الأفق"، و"بيت على الماء". فهو يخلق الغموض باســـتخدام الرموز وتتجه نحو البحث فی أعماق الذهن على خلاف اللغة الواقعية المركّزة على الواقع. إن شخصيات قصص أحمد محمود تنتمی فی الغالب إلى الطبقات المتوسطة أو الفقيرة فی المجتمع فهم من المنبوذين اجتماعياً أو من الثائرين على القانون. إن لغتهم وحواراتهم تتناسب مع موقعهم الاجتماعی وطبقتهم ولكون الراوی متكلماً أو غائباً فإن لغة القصة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية وبوجهة النظـــر. لذلک فإن اللغة الغالبة فی آثار أحمد محمود غير مجازية بل هی محددة وحوارية وتمتاز بالشفافية والتناسب مع الحكاية.» (راجع: پاينده، ٢٠١٠م: ٨٩-٧٢)

المكان

إن غالبية قصص أحمد محمود تأخذ ضواحی المدن مسرحاً لها. فحضور القرويين فی قصصه يعود إلى نزوحهم إلى المدن وإقامتهم فی ضواحيها بحثاً عن فرص للعمل وكان نزوحهم سبب المرض أو القحط أو الفقر.

فقصص "سماء دز الصافية"، و"الغربة"، و"الغرباء" تندرج فى هذا الإطار كما أن أحداث قصص "تحت المطر"، و"معاً"، و"المستأجرون" تجرى فى بيئة المدن.

وتتم مقارنة المدينة والريف فى قصة "ليس عندما أكون وحيداً". إن مسرح الأحداث فى قصتى "فى الظلام"، و"المواجهة" هو القرية. ففى الأولى تركز الأحداث على العلاقات الأسرية داخل أسرة قروية، وفى الثانية تعود الأحداث إلى نظام الإقطاع والعلاقات بين الإقطاعيين، والرعايا، والتعقيدات الخاصة فى هذه العلاقات بعد ظهور التقنيات الحديثة.

إن أحمد محمود قد يلجأ إلى الدخول فى التفاصيل فى ذكر الأماكن مثل بناية الجمرك فى قصة "الميناء" ويظهر أحمد محمود براعة فنية فى وصف الأماكن الطبيعية لكنه لا يبدو بارعاً فى وصف البيئات القروية.

الزمان

رغم انتماء أحمد محمود إلى منطقة الجنوب الإيرانى إلّا أنه يهتم بالفصول الأربعة. فهو يعرف فصل الحر بتفاصيله حيث تجرى أحداث ثمانى قصص من هذه المجموعة فى هذا الفصل كما تجرى أربع قصص منها فى فصل البرد، والبقية تحدث فى الخريف والربيع. كما أن بعض قصصه تفتقر إلى عنصر الزمان.

الجدول التالى يوضح كيفية استخدام عنصرى الزمان والمكان فى قصص هذه المجموعة:

عنوان القصة	الأماكن	البداية الزمنية	الفترة الزمنية
المسافر	المدينة، محطة القطار، المقهى	صبيحة يوم شتوى بارد	غروب يوم شتوى
كأس من العرق	الشارع– الحانة	ليلة باردة	عدة ساعات من الليل
الغربة	المدينة– المستشفى– الشارع	يوم السبت– الصباح الباكر	عدة أيام بعده
تحت المطر	آبادان– المقهى– مركز نقل الدم	يوم خريفى مشمس	غير واضح

في الظلام	قرية في الجنوب	صبيحة يوم صيفي	الليل
المواجهة	قرية محمدآباد في الجنوب	صبيحة يوم خريفي	عدة فصول
مصيبة الحجول	منزل في الجنوب	يوم من فصل الحرّ	يومان
مدينتنا الصغيرة	مدينة صغيرة في الجنوب	صبيحة يوم صيفي حارّ	عدة فصول
في الطريق	قرية دولتآباد	ساعات من يوم واحد	بضع ساعات
الأفق	المدينة	كان البرد قد بدأ شيئاً فشيئاً	غير واضح
ليس عندما أكون وحيداً	الشارع- داخل سيارة	يوم من فصل الربيع	بضع ساعات أخرى
السماء العمياء	مدينة جنب نهر كارون	يوم ربيعي	بعد عدة ساعات
من الضجر	ميناء كنك	فصل الحرّ	عدة أيام
الميناء	مدينة في الجنوب- محطة القطار	يوم مشمس	بضع ساعات
الخوف	الشارع- داخل السيارة	يوم ممطر	أقل من ساعة
طريق نحو الشمس	سجن في الجنوب	صيف مبكّر	أقل من شهر
الولد المحلّي	مدينة في ضواحي نهر بهمن شير	فصل الحر	أقل من فصل
المستأجرون	الدور السادس في بناية	فصل البرد	أقل من ٢٤ ساعة
بيت على الماء	مقابل بناية	غير واضح	غير واضح
الغرباء	مدينة جنب المعسكر	فصل الربيع	عدة أيام
	مدينة ومنزل جنب نهر		

الهربس	المدينة - المنزل والسوق	مغرب يوم ربيعى	حتى نهاية الصيف

المضمون

إن الفقــر والتمييز الطبقى هما المضمونان الأساســيان فى قصص أحمد محمود. ومن المضامين الفرعية التى يمكن الإشــارة إليها فى قصصه: البطالة، وفساد الحكام، والفساد العام، وظلم النســاء، والصراع بين نظام الإقطاع، وبــين الفلاحين، والتضاد بين المدينة والريــف، والتضاد بين التقليد والحداثة، وقصة النزوح إلى المدن، ومشــاكل الإنســان العاطفية والسياسة، والنفى، ومشاكل الناس فى المناطق الحدودية.

تتناول قصتنا "الغربة" و"فى الطريق" مشاكل القرويين الذين يعيشون بأقل الإمكانيات من ناحية ويتعرضون لمشاكل جمّة فى مواجهة مظاهر الحياة المدنية الجديدة.

تعدّ قصة "من الضجر" ذات مضمون سياســى بذروة باهتة ونهاية يتكرر فيها تحمل ظــروف النفى. إن لبعــض قصص أحمد محمود فى هذه المجموعــة مضامين داخلية. إن "الهربس" تعالج الفراغ العاطفى لدى طفل وتتحدث قصة "معاً" عن مشــاكل الإنســان العاطفية التى لا تعرف الحلّ. كما أن قصتى "الأفق" و"بيت على الماء" تتناولان مضمون الموت والشك.

يوضح الجدول الآتى المضامين فى كل قصة على حدة:

عنوان المقالة	المضمون
المسافر	الانتظار الذى يؤدى إلى اليأس
كأس من العرق	الفقر والفاقة
الغربة	الفقر - حياة المدن
تحت المطر	الفقر والبطالة
فى الظلام	الظلم على النساء القرويات فى القرى
المواجهة	تغيير العلاقات القائمة بين الإقطاعيين والمزارعين بسبب ظهور التقنيات الحديثة

مصيبة الحجول	الأفكار والمعتقدات الخرافية
مدينتنا الصغيرة	توسيع المنشآت البترولية وهدم حياة الناس
فی الطريق	صعوبات الحياة القروية
ليس عندما أكون وحيداً	الفواصل بين الناس
الأفق	الموت
السماء العمياء	الفقر والفساد العام
من الضجر	النفی
الميناء	الفقر والتمييز الطبقی
الخوف	التهريب وأسلوب حياة الناس فی المناطق الحدودية
طريق نحو الشمس	قصة حياة سجين
الولد المحلّی	فقر الناس فی الجنوب، الحب والتمرد الاجتماعی
المستأجرون	قصة حياة مثقفين سياسيين
بيت علی الماء	الشک المبالغ فيه
الغرباء	الفقر والتمييز الطبقی
سماء دز الصافية	الفقر والنزوح
معاً	مشاكل الإنسان العاطفية
الهربس	الفراغ العاطفی

النهايات

فـی أكثر الحـالات تفاؤلاً فإن قصص أحمد محمود تنتهی بالعـودة إلی نقطة البداية إن عـدم التغيير، وعدم وجود الجدوی، والتكرار نهاية لقسـم من قصصه. كما أن بعض من قصصه تنتهی إلی التشـرد، والفراق، والسجن، والنفی، والهروب، والضياع. غير أن

ثنتى عشرة قصة من قصص هذه المجموعة المكونة من ثلاث وعشرين قصة، تنتهى إل لموت كما أن الشخصيتين السياسيتين فى قصة "المستأجرون" تنتحران. أمّا الحجول ف مصيبـة الحجول" فمصيرها المـوت. إن تأكيد أحمد محمود على الموت فى نهاية قصص ـدلّ على وعيه عـن الموت وهو ميزة لـدى النخبة الإيرانية ونلاحـظ دورة الوحد الموت، والتكرار فى نهاية قصصة حيث تتكرر باستمرار.

عنوان القصة	النهاية
المسافر	اليأس والفشل
كأس من العرق	اليأس والفشل
الغربة	العودة إلى القرية
تحت المطر	موت البطل
فى الظلام	موت البطل
المواجهة	موت البطل
مصيبة الحجول	موت الحجول
مدينتنا الصغيرة	تشرد الناس وهدم بيوتهم
فى الطريق	موت البطل
الأفق	موت البطل
ليس عندما أكون وحيداً	الفراق
السماء العمياء	السجن
من الضجر	اليأس والتكرار

الولد المحلّي	الموت والتمرد
المستأجرون	موت الرجلين الثورويين
بيت على الماء	الاستمرار فى الشك
الغرباء	موت نعمت بطل القصة
سماء دز الصافية	موت نبى أحد الشخصيات
معاً	اليأس والتكرار
الهربس	موت الوالد

النتيجة

توصّل البحث إلى نتائج فيما يتعلق بشكل القصص القصيرة عند أحمد محمود وهى كما يلى:

١. إن الوصف، والحوار، وأسماء الشخصيات من أساليب بدء القصة وهى موجزة فى الغالب.
٢. إن الصراع خارجي فى قصص أحمد محمود وذلک على أساس الاتجاه الواقعى.
٣. يستخدم أحمد محمود أسلوبى الحكاية وإن كان أسلوب العالم الكل هو الغالب على قصصه.
٤. فى المجموعة القصصية هذه المكونة من ٢٣ قصة قصيرة توجد (٦) شخصية بمعدل ٨ شخصيات فى كل قصة، الأمر الذى يبدو منطقياً. إن شخصياته الأصلية هى من طبقة العمّال فى المدن والقرويين النازحين من القرى.
٥. إن لغته متأثرة بمنطقة الجنوب وهى لغة جذابة فى الوصف.
٦. إن بيئة الأحداث ومسرحها متنوعة وهى تجرى فى المدن فى الغالب كما أن الأزمنة متنوعة فيها وإن كان اهتمامه بفصل الحرّ أكثر من غيره من الفصول.
٧. إن الفقر، والبطالة، والمصائب الناجمة عنهما هى أساس مضامينه القصصية.
٨. يسود نهايات قصصه جو محزن مرير، كما أن غالبية قصصه تنتهى بنهايات

خارجة عن إرادة الإنسان "الموت".

المصادر والمراجع

آسابرگر، آرتور. ٢٠٠١م. روايت در فرهنگ عاميانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه: محمدرضا ليراوی. طهران: سروش.

اخوت، احمد. ١٩٩٢م. دستور زبان داستان. اصفهان: مطبعة اصفهان.

پاينده، حسين. ٢٠١٠م. داستان‌های كوتاه در ايران "داستان‌های رآليستی وناتوراليستی". ج١. طهران: نيلوفر.

تودروف، تزوتان. ٢٠٠٣م. بوطيقای ساختارگرا. ترجمه: محمد نبوی. طهران: آگاه.

تولان، مايكل. ٢٠٠٤م. درآمدی نقادانه – زيباشناختی بر روايت. ترجمه: ابوالفضل حری. طهران: بنياد سينمايی فارابی.

داد، سيما. ٢٠٠٤م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. طهران: مرواريد.

دستغيب، عبدالعلی. ١٩٩٩م. نقد آثار احمد محمود. طهران: معين.

رنجبر، وحيد. ٢٠١٠م. راوی. كرمانشاه: باغ نی.

شميسا، سيروس. ١٩٩٩م. نقد ادبی. طهران: فردوس.

فورستر، ادوارد. ١٩٩٠م. جنبههای رمان. ترجمه: ابراهيم يونسی. طهران: نگاه.

گلستان، ليلی. ١٩٩٥م. حكايت حال "گفت‌وگو با احمد محمود". طهران: كتاب مهناز.

لورنس، پرين. ١٩٨٩م. تأملی ديگر در باب داستان. طهران: حوزه هنری سازمان تبليغات اسلامی.

محمود، أحمد. ١٩٩٢م. از مسافر تا تب خال. طهران: معين.

مستور، مصطفی. ٢٠٠٥م. مبانی داستان كوتاه. طهران: نشر مركز.

مكاريک، ايرنا ريما. ٢٠٠٥م. دانش‌نامه نظريه‌های ادبی معاصر. ترجمه: مهران مهاجر ومحمد نبوی. طهران: آگاه.

ميرعابدينی ، حسن. ٢٠٠١م. صد سال داستان نويسی. ج١. طهران: چشمه.

ميرصادقی، جمال. ٢٠٠٢م. داستان نويس‌های نام‌آور معاصر ايران. طهران: اشاره.

ميشل، ژان؛ آدام و فرانسوا روآز. ٢٠٠٤م. تحليل انواع داستان. ترجمه: آذين حسين‌زاده وكتايون شهپر راد. طهران: قطره.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ٥٩ ـ ٣٧

حديث عيسى بن هشام بين استلهام التراث والاحتكاك بالغرب

طيبة سيفى*
بهزاد حشمتى**

الملخص

الأدب بحاجة ماسة إلى التجديد والإبداع للخروج من حالة الجمود والرتابة ويجب أن تكون هناك صلة وثيقة بين التجديد والتراث الثقافى، بينما يتمتع هذا التجديد بإيجابيات الثقافات الأخرى ويوفر أرضية لخلق الأجناس الأدبية الجديدة؛ لذلك هذا النوع من التجديد معقول وإيجابى. يعتبر حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى من أبرز الأعمال الأدبية الجديدة التى صدرت فى أواخر القرن التاسع عشر. هذا الكتاب تجديد فى حدود المعقول واستطاع أن يوفر أرضية مناسبة لخلق أجناس أدبية حديثة كالرواية والقصة ومن الصعب إدراجه تحت جنس أدبى واحد، لأن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربى القديم والأدب الوافد الغربى والمويلحى لم يلتزم فيه التزاماً تاماً بشكل من الأشكال الأدبية التقليدية والوافدة؛ لهذا يعتبر هذا الكتاب باكورة القصة والرواية فى الأدب العربى الحديث. يدرس هذا المقال حديث عيسى بن هشام ويعالجه من حيث المضمون حتى يميز جوانب التراث فيه من جهة ومعالم التجديد من جهة أخرى. والنتائج تدل على أن المويحلى استلهم فى تأليف الكتاب التراث العربى (كالمقامات مثلا)، كما استلهم القصه والرواية الغربية. إذن لهذا الكتاب صلة وثيقة بالمقامات كما له بعض الشبه بالرواية والقصة.

الكلمات الدليلية: التجديد، التراث العربى، عيسى بن هشام، محمد المويلحى.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الشهيد بهشتى فى طهران، إيران. T_seyfi@sbu.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتى فى طهران، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٨/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٢/٢٠ش

المقدمة

إن الحيـــاة الأدبية الحديثة تطورت تطوراً واســعاً بفضل المجددين الملمين بالآداب العربيـــة والأجنبيـــة وتتلائم المثل الأدبية الجديدة مـع ذوق المصريين وحياتهم الحديثة ويســتوعب هذا التغيير كافة شؤون الحياة، ومنه نشأة أشكال أدبية جديدة مثل حديث عيسى بن هشام. (ضيف، ۲۰۰۸م: ۱۹٦) وهو مرآة ناصعة تنعكس عليها حياة المصريين ومــا تأثروا به من أحداث مختلفة. ينطــوى حديث المويلحى على فوائد أدبية وتاريخية وهــو من بواكير القصـــة والرواية فى الأدب العربى الحديث ويمكن أن نعده عموداً فقرياً للروايـــة والقصة، ولكن قد أهمل الباحثون دراســـة هذا الحديـــث بصورة تامة ووافية؛ لذلك سندرســـه فى هذه المقالة دراسة تحليلية ونهتم بجوانبه الفنية. اخترناحديث عيسى بن هشام موضوعاً للدراسة وآثرناه للإشارة إلى:

- جهود المويلحى المتواصلة لإحياء التراث العربى
- دور حديث المويلحى فى نشأة الرواية والقصة فى الأدب العربى الحديث
- التعريف بحديث عيسى بن هشام ومكوناته العربية والغربية
- الصلة الوثيقة بين التراث العربى والثقافات الغربية فى الأعمال الأدبية المعاصرة
- التلائـــم بين ظروف المجتمع والأعمال الأدبية وأبرز نموذج هو حديث عيســـى بن هشام

والإجابة على الأسئلة التالية:

١. ماذا كان يريد أن يؤلف محمد المويلحى؟
٢. ما هى أهم تجليات التراث العربى والأدب الوافد الغربى فى حديث عيســـى بن هشام؟
٣. ما هى ميزات الكتاب الذى سماه المويلحى بـ"حديث عيسى بن هشام"؟

هناک دراســـات قامـــت بالبحث فى آثار المويلحى وحياتـــه ولكنها لم تعالج حديث عيسى بن هشام بصورة خاصة، منها:

"قصة الأدب فى مصر" للدكتور محمد عبد المنعم الخفاجى، يشـــير إشـــارة سريعة إلى المويلحى وآرائه ويورد بعض النصوص من حديث عيســـى بن هشـــام. "المختار" وهو

للأستاذ عبد العزيز البشرى، تحدث فى الجزء الأول (قسم التراجم) عن المويلحى. "أدب المقالة الصحفية فى مصر" لعبد اللطيف حمزة، تناول فى الجزء الأول منه المدارس الصحفية والجرائد مثل جريدة مصباح الشرق ويبحث عن محتويات الجريدة "حديث عيسى بن هشام" وأهدافها. "مصر بين الاحتلال والثورة" لصلاح الدينى ذهنى، يوازن بين حديث عيسى بن هشام للمويلحى وعودة الروح لتوفيق الحكيم. "القصة القصيرة فى مصر" لشكرى محمد عياد، وفيه تحدث عن تطوير المقامة وذكر حديث عيسى بن هشام. "أسرة المويلحى" ليوسف راميتش، تحدث عن أسرة المويلحى وأشار إلى المويلحى وآثاره. "المويلحى الصغير" لعبدالمطلب أحمد، يدرس حياة المويلحى وآثاره. "الأدب العربى فى مصر" للدكتور شوقى ضيف، تناول حياة المويلحى، وآثاره، و... .

محمد بن إبراهيم المويلحى

محمد بن إبراهيم بن عبدالخالق المويلحى أديب وكاتب وناقد وصحفى مصرى بارز ولد فى القاهرة سنة ١٨٥٨م، والمويلحى نسبة إلى المويلح وهو أحد ثغور الحجاز على البحر الأحمر. أسرة المويلحى أسرة عربية عريقة فى عروبتها، نزحت من شبه الجزيرة العربية إلى مصر منذ عهد محمد على وقد اشتهرت بالأدب، والبيان، والتأليف. (أحمد، ١٩٨٥م: ٢١؛ راميتش، ١٩٨٠م: ١٦؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧)

ومن أشهر أعلامها الذين كان لهم دور كبير فى مقاومة الاستعمار والدفاع عن الإسلام ولغة القرآن، إبراهيم المويلحى وعبدالسلام ومحمد المويلحى. أما ثالث هولاء الأعلام فهو الأديب الناقد محمد المويلحى وله من الكتب علاج النفس أو رسائل فى الأخلاق وكتاب حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن وهو معروف ومشهور وقد تلقته دوائر الأدب يوم ظهوره بالترحيب. (راميتش، ١٩٨٠م: ١٦-١٧؛ أحمد، ١٩٨٥م: ٢٦-٢٧)

ظهرت ميوله الأدبية منذ نعومة أظفاره وتلقى دراسته الأولى على أبيه إبراهيم المويلحى الذى كان من الصحفيين المشهورين آنذاك. ألحقه أبوه بمدرسة الأنجال - أنجال الخديوى إسماعيل - ثم أكب على الدراسة فى الأزهر ليتقن العربية وتتلمذ لجمال الدين الحسينى الأسد آبادى ومحمد عبده واتصل بفحول العلماء والأدباء من

أبنـــاء عصره وتلقى العلم على أقطاب زمانه. فاجتمعت له كل الصفات العلمية والأدبية المؤهلة من ناحية الوراثة والبيئة. (راميتش، ١٩٨٠م:٩١-٩٢؛ أحمد، ١٩٨٥م: ٤٠-٤١؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧-٢٣٨)

فى باكورة شـــبابه عمل فى تحرير بعض الصحف المصرية. كان أســـرة المويلحى وثيقة الصلة بالخديوى إسماعيل؛ لذلک وظفه فى مجلس الاستئناف ومن ثم اشتغل المويلحى فى دواوين الحكومة. وفى سنة ١٨٨٢م اشترک فى الثورة العرابية وأصدر منشورات ثورية أدت إلـــى عزله وحكم عليه بالإعـــدام، لكن خفف الحكم وبدل بالنفـــى، فالتحق بأبيه وبالخديـــوى إسماعيل فى إيطاليا ولبى دعوة جمال الدين للمســـاعدة فى إخراج صحيفة "العروة الوثقى" فى فرنســـا. مكث المويلحى بضع ســـنوات فى أوروبا واستطاع أن يجيد عدة لغات منها: الإيطالية، الفرنسية، اللاتينية والإنجليزية، وألم فى هذه الفترة بالثقافات المختلفة، ثم نزل فى الآستانة وأجاد فيها التركية.

وفى ســـنة ١٨٨٧م عاد إلى مصر واستأنف نشاطه الصحفى ونشر مقالات مختلفة فى السياسة والاجتماع وفى سنة ١٨٥٩م حينما عاد أبوه إبراهيم إلى مصر وأخرج صحيفة "مصباح الشرق" ساعده فى تحرير هذه الصحيفة ونشر بها سلسلة من مقالاته التى سماها "حديث عيســـى بن هشـــام" وألف كتابا سماه "أدب النفس" وانصرف إلى الكتابة حتى وافتـــه المنية بحلوان مـــن ضواحى القاهرة فى ســـنة ١٩٣٠م. (أحمد، ١٩٨٥م: ٤٥-٤٩؛ راميتش، ١٩٨٠م: ١٠٠-١٠٣؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧-٢٣٨)

حديث عيسى بن هشام وأحداثه

حديث عيســـى بن هشـــام أو فترة من الزمن من أبرز الأعمال الأدبية التى صدرت فى أواخر القرن التاســـع عشر؛ نشـــر للمرة الأولى مسلسلاً فى صحيفة "مصباح الشرق" بين ســـنتى ١٨٩٨م إلـــى ١٩٠٠م. يدور الحديث على رحلتـــين: رحلة داخلية تجرى فى مصر ورحلة خارجية تجرى فى فرنســـا. تبدأ الرحلة الأولى فى مقبرة الإمام الشـــافعى ذات ليلة حينما يتخيل المويلحى بأنه يمشـــى بين القبور بغية العظة والاعتبار ويجول بين القبور ويتفكر «حدثنا عيســـى بن هشام، قال: رأيت فى المنام كأنى فى صحراء "الإمام"

أمشـــى بين القبور والرجام فى ليلة زهراء قمراء يســـتر بياضها نجـــوم الخضراء ... وما زلت أســـير وأتفكر وأجول وأتدبر... .» (المويلحـــى، ١٩٢٧م: ١٣) وفى هذه الحالة التى يتأمل فيها ويتعجب من بنات الدهر يشـــاهد قبرا ينشـــق ويخرج منه رجل: «وبينما أنا فى هـــذه المواعظ والعبر وتلك الخواطر والفكر أتأمل فى عجائب الحدثان وأعجب من تقلب الأزمان ... فرأيت قبراً انشـــق من تلك القبور وقد خرج منه رجل طويل القامة عظيم الهامة عليه بهاء المهابة والجلالة ورواء الشرف والنبالة ... .» (المصدر نفسه: ١٥) فيخـــاف ويحاول أن يهرب ولكـــن الرجل المبعوث من القبر يناديه ويعرفه بنفســـه بأنه باشـــا من الباشوات التركية ومن القواد العسكرية اسمه أحمد باشا المنيكلى الذى عاش فى أيام محمدعلـــى. بعد حوار قصير يصبح الرجلان وكأنهما صديقان ويخرجان معا من مقبرة الإمام الشافعى ويسيران فى طريقهما إلى القاهرة وهكذا يدور الحديث بينهما فى أماكن مختلفة مثل الشـــرطة، المحامى الأهلى، المحكمة الشرعية، الحديقة، المجمع، المطعم، المرقص و...يمكن أن نقول بأن المويلحى تناول كافة طبقات المجتمع المصرى فى حديثه. وبعد أن تعرف الباشـــا (بطل الحديث) على مظاهر الحياة فى المجتمع المصرى طلب من عيســـى بن هشـــام (الراوية) التعرف على الحياة الغربية ومن ثم ذهب معه إلى باريس لحضور المعرض العالمى وهناك تعرف إلى الحضارة الغربية ثم عاد مع صديقه الفيلسوف الشـــرقى إلى القاهرة. هذا هو حديث عيســـى بن هشام وأهم حوادثه. اختار المويلحى لأحاديثه رجلين -كما فعل الســـابقون- هما: الراوية واسمه عيسى بن هشام والبطل و اسمه أحمد باشا المنيكلى. عيسى بن هشام هو المويلحى نفسه. فالمويلحى ليس مشاهدا منعزلا وإنما يعبر عن وجهات نظره وأصدقائه تجاه القضايا المختلفة.

أما البطل أحمد باشـــا المنيكلى فهو شخصية تاريخية كان من أشهر القواد المصريين، اشـــترك فى حرب سوريا مع إبراهيم الكبير وتولى منصب نظارة الجهادية سنة ١٨٦٢م وقد أســـند إليه قيادة الحملة البرية المصرية التى أرســـلت فى عهد الخديوى سعيد باشا لمساعدة تركيا فى حرب القرم ١٨٥٣م حيث تولى قيادتها عقب استشهاد قائدها الفريق ســـليم فتحى باشـــا فى هذه الحرب. (الرافعى، ١٩٤٨م: ١٨-٣٦) بعـــث المويلحى هذه الشخصية فى حديثه من القبر ليستعين به فى نقد معاصريه. وإلى جانب شخصية الراوى

والبطل هناک شخصيات أخرى بعضها سريعة الظهور سريعة الاختفاء وبعضها تظهر وتستمر فی جزء کبير من الکتاب مما يعطيها کثيرا من سمات الشخصيات المألوفة فی الرواية مثل شخصية العمدة والتاجر والخليع ومن إليهم. (الراعی، ١٩٦٤م: ٢٠)

محمد المويلحی وإحياء التراث على صفحات المصباح

اطلع المويلحی على دور کتب الآستانه فی أثناء إقامته فيها وتمکن من نسخ رسالة الغفران لأبی العلاء المعری ورسائل الجاحظ وديوان ابن الرومی ورسائل الصابی والشريف الرضی وغيرها من ذخائر العرب؛ فلما عاد إلى مصر بدأ ينشر ذلک على صفحات جريدة مصباح الشرق منذ إنشائها فی أبريل سنة ١٨٩٨م. ومن هنا فإن المصباح کان کما يقول الشيخ العبد العزيز البشری: «أول من جلى للناس براعة الجاحظ وعبقرية ابن الرومی بما کان يختاره لهما من بدائع المنثور وروائع المنظوم قبل أن تقع العيون من آثارهما على کتاب أو ديوان.» (البشری، ١٩٣٥م: ج١/٢٢٤) کان المويلحی يحرص کل الحرص على أن يقدم لقراء الجريدة فی کل مناسبة ينشر فيها ما يختاره من أدب هولاء الأدباء ترجمة لحياتهم کما کان يعقب على الرسائل التی ينشرها فی المصباح على نحو ما فعل برسالة الشريف الرضی، التی بعثها إلى أبی إسحاق الصابی. فقد أبلى بلاءً حسناً فی إحياء التراث واستحيائه على صفحات جريدة مصباح الشرق.

ثقافته وآثاره

إن رحلات محمد المويلحی وإجادته للغات الأجنبية ونسبه العربی وبيئته الأدبية الإسلامية، بالإضافة إلى نشأته المصرية کل ذلک جعل ثقافته تتلون بثلاثة ألوان: اللون العربی؛ اللون المصری؛ اللون الأجنبی.

١- اللون العربی الخالص الذی يعتمد على اللغة العربية وآدابها والقرآن الکريم والأحاديث النبوية والتاريخ العربی والإسلامی ٢- العنصر المصری: فقد بدا واضحا فی روح المرح والسخرية اللاذعة والنکتة البارعة التی امتاز بها أدب المويلحی ٣- العنصر الأجنبی الذی استقاه من تعمقه فی دراسة کتب الأدب والنقد لأساطين الأدب وکبار

النقاد الغربية وإلمامه باللغات الأجنبية. (أحمد، ١٩٨٥م: ٤٠-٤١)

وأعماله:

أ. ما نشره من مقالات وأبحاث لغوية وأدبية واجتماعية وسياسية وتاريخية في مصباح الشرق، ثم في المقطم والمقتطف والمويد والأهرام وفي غيرها من الصحف والمجلات ولا سيما تلك التي اشترك في تحريرها.

ب. كتابه: علاج النفس أو رسائل في الأخلاق.

ج. كتابه المعروف: حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن.

و له إلى جانب هذا آثار أخرى منها رسائله التي كان يبعث بها إلى أدباء عصره ومفكريه منهم: السيد جمال الدين الحسيني وسعد زغلول والشيخ الشنقيطي اللغوي وحفني ناصف بك وسليم سركيس وعبد السلام المويلحي وغيرهم.

دراسة ونقد حديث عيسى بن هشام

هذا الحديث -كما أسلفنا- هو سلسلة من مقالات نشرها المويلحي في صحيفة "مصباح الشرق". فهذه الجريدة كانت كما يقول العقاد «لساناً للحركة الأدبية مسموع القول في نقد الكتابة والشعر وفي الموازنة بين الكتاب والشعراء وكان قولها في ذلك منتظراً مرموقاً في أندية الأدب والثقافة.» (العقاد، ١٩٩٢م: ٩٦) فشاع هذا الحديث وذاع صيته بين جمهور القراء من المثقفين وغيرهم. في هذا المجال يقول شوقي ضيف منذ نشأت الأحزاب، لفتت الصحف انتباه الجمهور وصارت الصحف ساحة الأدب والسياسة واتصلت الصحافة مباشرة بالحركة الأدبية وهذب الأدباء لغة الصحف وعبروا بها عن العواطف السياسية وحاولت الحركة الأدبية أن تتلائم مع القراء حتى لاينصرفوا عن قراءة الصحف؛ لذلك إن الأدباء بسطوا نهجها وسهلوا لغتها، إذن زالت الصعوبة عنها وشاع اليسر والسهولة فيها واقتربت هذه اللغة الصحفية الحديثة إلى أذهان العامة وعلى هذا الغرار أثرت الصحافة في لغة الأدب الحديث ومرن الأدباء اللغة القديمة وصاغوها في أبهى إطار ونشأوا أشكالا جديدة من الأدب ومنها حديث عيسى بن هشام. (ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٠١)

نعتقد بأن حديث عيسى بن هشام هو شكل من الأشكال الأدبية المعاصرة المحدثة ويرسم لوحة حية وصورة واضحة عن كافة طبقات المجتمع المصرى ويجرى على أسلوب المقامات فى بعض فقراته ويعالج موضوعات مختلفة فى أسلوب روائى قصصى ومن الصعب إدراجه تحت أحد الأشكال الأدبية المألوفة، لأن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربى القديم والأدب الوافد الغربى ويمتاز بصفاء الديباجة ونصاعة اللفظ ويعتبر حلقة الوصل بين الأدب العربى القديم وبين الأشكال الفنية الجديدة وهو مزيج من المقامة والرواية والقصة.

«حديث عيسى بن هشام – وإن كان فى نفسه موضوعاً على نسق التخييل والتصوير – فهو حقيقة متبرجة فى ثوب الخيال، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة.» (المويلحى، ١٨٩٨م: مقدمة الطبعة الرابعة). حديث عيسى بن هشام هو تجديد فى حدود المعقول والمويلحى أديب من متخرجى مدرسة الإصلاح التى قادها فحول العلماء المصلحين آنذاك كالسيد جمال الدين الأسدآبادى والشيخ محمد عبده، لذلك سرى روح الإصلاح إلى المويلحى واستطاع أن يعبر عما تردد على ألسنة المصلحين أصدق وأجمل تعبير حتى قرظ المصلح الكبير السيد جمال الدين تقريظاً[1] حسنا على هذا الحديث. (راجع: ابراهيم، ١٩٨٣م: ١٤٩-١٥١) ومن ثم يذكر المويلحى فضل دعاة الإصلاح وأعلام الأدب عليه ويهدى كتابه إليهم.[2]

يجب أن نشير إلى ارتباط هذا الأثر بالأدب الشفوى والحكاية لأن عملية الحكاية التى تفرضها كلمة "حديث" تشترط سامعا بدلا من القارئ ومحدثا بدلا من الكاتب والمحدث فى هذه الحالة راو من الرواة الذين أسندت إليهم أحد الآثار الأدبية التى

١. «حبيبى الفاضل تغلبک فى شؤون الكمال يشرح الصدور الحرجة من حسرتها وخوضک فى فنون الآداب يريح قلوبا علقت بک آمالها وليس بعد الإرهاص إلا الإعجاز ولک يومئذ التحدى ولقد تمثلت اللطيفة الموسوية فى مصر كرة أخرى وهذا توفيق من الله تعالى...ولاتكن كالذين غرتهم أنفسهم بباطل أهوائها..ولاتقف فى سيرک إلى الفضائل عند عجبک، لا نهاية للفضيلة ولا حد للكمال ولا موقف للعرفان وأنت بغزيرتک السامية أولى بها من غيرک والسلام.» (مقدمة كتاب المويلحى)

٢. يقول فى معرض إهدائه كتابه: «وأهديه إلى أرواح المرحومين الأديب الوالد والحكيم جمال الدين والعالم محمد عبده واللغوى الشنقيطى والشاعر البارودى أولئک الذين أنعم الله عليهم وأولئک الذين تأدبت بأدبهم وأخذت بهديهم.» (مقدمة كتاب المويلحى)

ظهــرت خلال القرن الرابــع الهجرى، وهى المســمى بمقامات بديع الزمــان الهمذانى. (حواس، ١٩٨١م: ٢٣١-٢٣٧)

يقوم محمد رشيد ثابت فى دراسته بتحديد الشكل الأدبى لـ "حديث" وفقا للدراسات السابقه التى تناولته والتى قام بها عرب وأوروبيون ومن ثم نلاحظ أنها تفرعت إلى ثلاثة إتجاهات: ١- اتجاه يجعل الحديث أقرب إلى شــكل المقامات ٢- اتجاه يجعل الحديث أقرب إلى الشكل الروائى ٣- اتجاه جعل الحديث بين المقامة الروائية. (ثابت، ١٩٧٥م: ٣١)

لذلــك اختلف الكتــاب والأدباء حول جنس هذا النتــاج الأدبى الضخم؛ فبعضهم سمــاه مقامة وبعضهم قال إنه قصة حديثة والبعض الآخــر قال إنه رواية عربية حديثة وتوسط بعضهم فقال إنه محاولة للقصة والرواية وأخيراً نجد من قال إنه كتاب من كتب النقد الاجتماعى أو من كتــب التاريخ. (أحمد، ١٩٨٥م: ٢٢٥) يقول أحد كتاب الفريق الأول: «على أن مقامات المويلحى متأثرة تأثراً فنيا بأسلوب المقامة التقليدية رغم تعقد الصورة فى ما بين الصورة الفنية لدى المويلحى وما بينها لدى بديع الزمان أو الحريرى مــن فرق ناتج عن الفرق بــين مجتمعين لكل منهما ظروف أدبية وسياســية واجتماعية خاصة.» (شوكت، ١٩٦٣م: ٤٥)

تأثر المويلحى بأســلوب المقامات واتخذ من عيسى بن هشام عنواناً لكتابه "حديث عيســى بن هشام" وجعله أيضاً راويا لأحاديثه، إذ إن «الراوى عنصر فنى ملازم لجميع أنواع القص وأشكاله فى القديم والحديث. فليس هناك قص شفهى أو كتابى دون راوٍ.» (وادى، ١٩٩٦م: ٨٩)

اختيار الراوى لســرد الحكايات والقصص هو ظاهرة شــائعة ومتداولة فى الأدب العربى وجدير بالذكر بأن «إسناد الحكاية أو القصة إلى راوية، أو إلى شخصية تاريخية، لا ينبغى أن يعد حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النص المروى عنهــا إليها على الحقيقة، وإنما هى ســيرة كان الكتاب والسّــراد يفزعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبى، وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده، فى غياب التقليد الإبداعى خارج مملكة الشعر.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ١٧٣)

«فالعرب عرفوا السرد/الحكى فى سالف العصور ولكن الشكل هو الذى تغير ولم يعد نمطا خاضعا لجاهزية قوالب لغوية تقفز بين السجع والبلاغة التقليدية فى المقامة أو السير الشعبية. أصحاب هذا الرأى يعتبرون أن الرواية عندنا لم تتبن على البياض ولكنها انطلقت على أسس الكتابة المقاماتية والمرويات السردية الشفهية التراثية التى كانت تعج بهما الثقافة العربية.» (الكرافس، ٢٠١١م: ١٤)

ويمكن أن نعد وجود الراوى فى سرد الحكايات أو المقامات والقصص نوعا من القناع حتى يستطيع الكاتب أن يعبر عن آرائه ومواقفه تجاه الشؤون المختلفة بالطلاقة وحرية البيان، يتكلم وينتقد بلسان الراوى ويصل إلى غرضه مهما كان.

وقد اختار المويلحى عيسى بن هشام راوياً لحديثه لأن هذه الشخصية مألوفة لذهن القارئ العربى ولحرص المويلحى على التمسک بالتراث العربى القديم وأساليبه وتأثره بأسلوب مقامات بديع الزمان الهمذانى.

«فإن المويلحى يرى أنه لايرتقى ولا تسمو عبارته ولاتجود معانيه إلا إذا اتصل الأدباء بالتراث العربى القديم يقبلون فى عباراته البليغة وأساليبه الرصينة، وغاية المويلحى من كل هذا أن يتصل الأدباء بالادب العربى القديم لأنه منبع لكل بارع وفاخر من الأساليب.» (إبراهيم، ١٩٨٣م: ١٤٩)

أما الفريق الثانى فإن الأستاذ محمود تيمور يأتى فى مقدمتهم، فهو يقول: أول كتاب ظهر فى الأدب العصرى القصصى جدير بأن نضعه بلا محاباة فى الصف الأول من مؤلفاتنا القصصية اتبع صاحبه فى تأليفه طريقة المقامات واستعان بأسلوبها المسجع فى كثير من مواضعه؛ لذلک لا نستطيع أن نسميه رواية قصصية بالمعنى المعروف عندنا الآن لخلوه من الحادثة أو العقدة التى تمتاز بها القصص العصرية ولكن لايقلل من قيمة الكتاب للدقة التى استعملها المؤلف فى رسم الشخصيات وتحليلها. (تيمور، ١٩٢٦م: ٤٢)

وعندما يقدم الأستاذ طاهر الطناحى الحديث يقول "والأحداث التى مرت بأبطال هذه القصة الفريدة جمة كثيرة وكلها ممتعة يطالعها الإنسان فى نهم حتى يأتى على آخرها ولأن هذه القصة كبيرة رأينا إصدارها فى جزئين.» (الطناحى، مقدمة حديث عيسى بن هشام، ١٩٣٥م)

« والقصـــة قديمة فى الأدب العـــربى كانت تحيا بحياته وتموت بموته وحين جمد الأدب العربى فترة من الزمن جمدت معه القصة بل زالت من الميدان العربى ثم بعثت بعثا جديدا مـــع النهضة المصرية الحديثة وشـــاء القدر أن يكون هذا البعث علـــى يدى المويلحيين الكبـــير والصغـــير وكانا يعملان معا فى هذه الجريدة الأدبيـــة العظيمة التى نتحدث عنها وهى جريدة "مصباح الشرق".» (حمزة، ١٩٩٦م: ١٠٣)

وقد اســـتطاعت هذه الجريدة أن تقـــدم لقرائها قصتين كبيرتين مـــن أروع القصص العربية الحديثة من حيث الموضوع؛ أما القصة الأولى فحديث عيســـى بن هشام لمؤلفها محمد المويلحى وأما القصة الثانية فحديث عيسى بن عصام لأبيه إبراهيم.

وإن التاريـــخ الأدبى لينظـــر إلى هاتين القصتين على أنهما يمثـــلان الطور الأول من الأطـــوار التى خضعت لها القصة المصرية الحديثة كمـــا ينظر إلى المويلحيين على أنهما رائدان كبيران من رواد النهضة الحديثة فى ميدان عظيم من ميادينها وهو ميدان القصة. (المصدر نفسه: ١٠٣)

وهناك فريق ثالث توســـط فى الأمر فلم يقل إن الكتاب مقامة ولا قصة ولا رواية بـــل أطلقوا عليه بأنه محاولة للقصة والبعض الآخر قـــال إنه أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية.

أمـــا الذيـــن قالوا إن الحديث أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية فيأتى على رأســـهم الدكتور عبدالمحسن طه بدر فهو يعتمد فى رأيه على عدة دلائل، منها أنه يقول فى تسمية الكتاب بالحديث أن «التســـمية تقترب من المعنى الاصطلاحى للمقامة التى كانت قريبة فى معانيها من كلمة حديث، وإن المؤلف اختار أن يكون الحديث لعيسى بن هشام وهو بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى، وإن أسلوب المويلحى فى سرد الأحداث يقترب من أسلوب المقامة والعناية بالسجع والمحسنات البديعية.» (بدر، ١٩٦٣م: ٦٨)

وهو يسرد الأدلة على قوة الصلة بين حديث عيسى بن هشام والرواية، منها:

- رابطـــة داخلية بـــين فصول الكتاب وهذه الرابطة وإن بـــدت ضعيفة باهتة غير مطـــردة فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية وأما المقامات فهى تعبر عن مجموعة من المواقف المنفصلة.

- سهولة الحوار وحيويته وملاءمته لذوق أهل العصر وعقولهم.
- تعدد الشخصيات وإفساح المجال لهم وعدم الحد من نشاطهم وترك الحرية لهم. «فقد أفسح المجال أمام أبطاله للتجول بحرية بين قطاعات المجتمع المتنوعة الخصبة في تنوعها وألوانها.

فقد كان المويلحي يهدف إلى النقد الاجتماعي أولا ويأتي الهدف اللغوي في مرتبة ثانية، بينما الهدف اللغوي في المقامات هو الهدف الأول.» (المصدر نفسه: ٨١)

هدف المويلحي من كتابة هذا الحديث كما قال نفسه: «أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها.» (المويلحي، ١٩٢٧م: ٥)

وإذا كان إبراهيم المويلحي قد ضغط في كتابه حديث موسى بن عصام على الموضوعات السياسية فإن ابنه محمد قد استهدف في حديث عيسى بن هشام تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية في مصر لفترة من الزمن تمتد إلى أوائل القرن العشرين. (راميتش، ١٩٨٠م: ٣٨٠)

يعدد الأستاذ عبدالمطلب أحمد أهداف المويلحي من كتابة حديث عيسى بن هشام ومنها: ١- نشر اللغة الفصحى وإبعاد اللهجة العامية عن مجال العلم والأدب ٢- نشر الأبحاث الأدبية والسياسية ٣- نقل الفكر الأجنبي إلى القراء العرب ٤- استخدام الأسلوب الصحفي يمتاز بالسهولة والتدفق والبعد عن الحوشي من الألفاظ والتحرر من القيود اللفظية ٥- نقل الأدب من المجال الفردي إلى المجال الجماعي ومعالجة مواضيع الحياة ومشاكلها. (أحمد، ١٩٨٥م: ٧٥)

المويلحي نموذج من أصدق النماذج التي تعبر عن البيئة المصرية في ذلك العصر ودراسة أدبه تعتبر دراسة وافية للبيئة المصرية وما فيها من تيارات أدبية تقدمية ورجعية. (المصدر نفسه: ٧٨)

ويرى الدكتور علي الراعي أن حديث عيسى بن هشام هو صراع بين فن المقامة وفن الرواية. صراع لم يستقر بعد؛ ففيه من هذه وفيه من تلك؛ تغلب المقامة في بداية الفصل ثم سرعان ما تنتصر القصة على بقية الفصل. سمات المقامة واضحة ولكن هناك

أيضـــا سمات الرواية من نمو حدث وبناء شـــخصياتها.. وهو علـــى ذلك البداية الأولى للرواية المصرية. (الراعى، ١٩٦٤م: ١٩-٢٢)

حديث عيسى بن هشام بين القصة والمقامة

كانت لدعوة الســـيد جمال الدين الهمذانى أصداء واسعة فى الأدب العربى؛ فقد كان يدعو إلى النهوض ومقاومة الاســـتعمار بأشـــكاله المختلفة مع عدم الأخذ من الحضارة الغربيـــة إلا ما هو صالح ونافع فظهرت نتيجة لذلك حركة إحياء التراث العربى وحركة الاتصال بأدب الغرب وثقافته سواءً بالقراءة فى أصوله أو بالترجمة.

ولعل من اســـتجاب لهذه الدعوة فى مجال القصـــة العربية الحديثة هو محمد المويلحى فبدأ ينشـــر سلسلة حديث عيسى بن هشـــام فى جريدة مصباح الشرق متأثراً بأسلوب المقامات العربية القديمة متناولاً المجتمع المصرى وبذلك أراد أن يوفق بين القصة الغربية والمقامة العربية فى أسلوبها الرفيع الرصين. (خضر، ١٩٦٦م: ٤٨-٤٧)

ذهـــب كثير من النقاد والباحثـــين إلى أن المويلحى كان الرائد الأول فى مجال القصة المصرية الحديثة. يقول على أدهم: « وأحســـب أنه لا امتراء فى أن محمد المويلحى كان الرائـــد الأول للروائيـــين المصريين الذين جـــاءوا بعده وقد مهد لهم الســـبيل وقدم لهم المثال مع قوة الأداء وبلاغة التعبير والمحافظة على سلامة اللغة وصحة العبارة.» (أدهم، ١٩٦٤م: مقدمة كتاب حديث عيسى بن هشام)

ويقول الأســـتاذ محمد رشدى حسن أن المويلحى قد مهد الطريق فى عالم القصة وفى عالم المســـرح أيضاً بحديث عيسى بن هشـــام؛ فإنه إن لم يكن على القمة فى عالم القصة والمســـرح إلا أنه مهد وعبد فكان تمهيده وتعبيده مصدرين للإشعاعات الجديدة فى عالم الأدب. (حسن، ١٩٧٤م: ١٩٠-١٨٩)

وكما يقول الأستاذ محمود تيمور: «منذ أواخر القرن الماضى ونحن لا نملك من أدبنا العصرى القصصى غير كتاب واحد هو حديث عيســـى بن هشـــام إذا أردنا أن نتحدث عـــن البلاغة القصصية الجديدة لم نجد إلا حديث عيســـى بن هشـــام وإذا أوصينا أحداً بقراءة كتاب جيد لم نجد إلا حديث عيسى بن هشام وإذا افتخرنا بأدبنا القصصى لم نجد

إلا حديث عيسى بن هشام حتى ضقنا ذرعاً به وضاق هو الآخر ذرعاً بنا ووددنا أن نسكت بدلاً من أن نتكلم عن كتاب واحد فقط.» (تيمور، ١٩٢٦م: ٤١)

ويعتبر الباحث المصرى أحمد أبوبكر إبراهيم حديث عيسى بن هشام بدايةً طيبةً للقصة المصرية وفتحاً جديداً للون جديد من الأدب فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ذلک لأن القصة المصرية منذ بداية العصر الحديث كانت مقصورة على المقامة والقصص العامية وما خرج منها عن هذه الدائرة كان منقولاً عن اللغات الأجنبية لا يمثل الحياة المصرية فى قليل ولا كثير: «ونحن حين نقول إن حديث عيسى بن هشام كان بداية طيبة للقصة لاندعى أنه استوفى شروطها وأنه سلم الأخطاء الفنية التى تخرج الكتاب عن الروح القصصى.» (إبراهيم، ١٩٨٢م: ١٠٨٠)

حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى مثال ظاهر للمزج بين عدة أساليب وإن كان شكل المقامة هو الأساس الذى اعتمده الكاتب والفصول الوسطى من الكتاب لما فيها من وحدة الموضوع واتصال الحوادث أعمال قصصية قصيرة مشتقة من شكل المقامة. (عياد، ١٩٦٨م: ٦٩-٧٩)

حديث عيسى بن هشام قصة اجتماعية طويلة على الطريقة التقليدية ومحاولة للملائمة بين هذه الطريقة وبين الحياة الحديثة ونقد صاغه المويلحى فى أسلوب المقامات المسجوع عندما يتناول الشؤون الاجتماعية التى كان يكتب فيها المصلحون من مثل قاسم أمين وفتحى زغلول. (ضيف، ٢٠٠٨م: ١٨٧)

ميزات حديث عيسى بن هشام

الفكاهة

ليست الفكاهة النثرية من ابتكار المويلحى وإن كانت قد ظهرت عنده ظهوراً واضحاً بحيث يمكن الحكم بأنه كان يقصد إليها قصدا وكتابه حديث عيسى بن هشام شاهد على ما نقول. فقد اشتمل على جميع أنواع الفكاهة من السخرية واللذع والتهكم والنادرة والدعابة والمزاح وما إلى ذلک. (رامينتش، ١٩٨٠م: ٣٨٩)

ومن نماذج الفكاهة عندما يقول عن المحامى الشرعى: «علمنا أنک رجل عدل عف

فجئنـاك لقضية فى وقف فقال: أ تطلبون ريعه أم تريدون بيعه؟ سبحان الله وهل تباع الأوقـاف؟ قال نعم ويباع جبل قاف ثم تنحنح وسعل وبصق وتفل وتسعط ثم تمخط واقترب منا ودنا ثم قال لنا.» (المويلحى، ١٩٢٧ م: ١٠٤)

ويقـول فى تصويـر بلاء الناس بطول الإجراءات فى المحاكم :« ونحن نسـأل الله أن ينقذنا مما أصابنا من حكم الدهر وأن يجعل بإنقضاء القضية قبل إنقضاء العمر.» (المصدر نفسه: ١٠٩)

ومما لا شـک فيه أن هذا الاسـلوب فى حديث عيسى بن هشام كان أحد الأسباب المهمة فى ذيوعه وإقبال الناس عليه فى عصره وما بعد عصره.

استخدام السجع والمحسنات البديعية

يلجـأ المويلحى إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلا إذا كان الحديث على لسـان عيسـى بن هشـام أو الباشـا أما غيرهما من أشـخاص الكتاب فيجرى الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثر فيه للتنميق والتجميل ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا فى الحوار حيث يتوخى فيه السهولة حتى لو كان الحوار بين عيسى بن هشام والباشا.

يقول الدكتور زكى مبارک: «... ويغلب على أسلوب المويلحى فى حديث عيسى بن هشام السجع وهو لا يعفى نفسه من أثقال هذه الحلية إلا حين يخوض فى أحاديث يطلب فيها الإقناع لا الإمتاع ومعنى هذا أن مقامات الكلام ترجع فى جملتها إلى مقامين: مقام تخاطب فيه العقول ومقام تناجى فيه القلوب. فالترسـل الحر هو أسلوب الإقناع والنثر الفنى هو أسلوب الإمتاع.» (مبارک، ١٩٤٢م: ١٠٣٥)

سجع المويلحى قصير الفقرات، كل فقرة منه مؤلفة من لفظتين إلى خمس، والمويلحى لا يستعمل السجع الطويل إلا نادراً وهذه صفة محمودة لأن هذا هو أجمل أنواع السجع عنـد أهل البديـع. يقول ابن الأثير: «وكلما قلت الألفاظ كان أحسـن لقرب الفواصل المسـجوعة من سمع السـامع وهذا السجع أوعر السجع مذهبا وأبعده متناولا ولا يكاد اسـتعماله يقع إلا نادرا ... وإنما كان قصيرا من السـجع أوعر مسلكا من الطويل... أما الطويل فإن الألفاظ تطول فيه وتستجلب له السجع من حيث وليس- كما يقال – وكان

ذلک سـهلا.» (ابن الاثير، ١٩٣٩م: ج١/ ٢٤٠) ومن السجع الجيد الذى بلغ فيه الغاية قوله: « ولما حل يوم الجلسة رافقت الباشا إلى المحكمة فوجدنا فى ساحتها أقواما ذوى وجوه مكفهرة وألوان مصفرة وأنفاس مقطوعة وأكف مرفوعة وشاهدنا باطلا يذكر وحقا ينكر وشاكيا يتوعد وجانيا يتودد وشاهدا يتردد وجنديا يتهدد وحاجبا يستبد ومحاميا يسـتعد وأما تنوح وطفلا يصيح وفتاة تتلهف وشيخا يتأفف.» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٣٧) واستخدام هذا اللون من السجع كثير فى حديث المويلحى.

ويحفل المويلحى فى حديث عيسـى بن هشـام إلى درجه كبيرة بالتشبيه والاستعارة والكناية، وما إلى ذلک من صور البيان العربى، وبالجناس والطباق والترادف والمقابلة وغيرهـا من ألوان البديع التى زين بها كلامه، والـتى كانت صدى للذوق الأدبى العام، لتلک الفترة التى ظهر فيها حديث عيسى بن هشام. فيقول المويلحى:

«فجلسـنا نتجـاذب أطراف الحديث مـن قديم فى الزمن إلى أن صـارت الليلة فى أخريات الشـباب، فاستهانت بالإزار والنقاب، فسترها الفجر بملاءته الزرقاء، ودرجها الصبـح فى أردينه البيضاء ثم قبرها فى جـوف الفضاء، وقامت عليها بنات هديل نائحة بالتسـجيع والترتيل الماتم فى الحال عرس اجتلاء، وتبديل النحيب بالغناء، لا إشـراق عروس النهار، وأسفار مليكة البدور والأقمار.» (المصدر نفسه: ٣٧١)

كان يلجأ المويلحى إلى السـجع والبديع والإطناب ومـا إلى ذلک لتوضيح المعنى وإبراز الصورة وأما كان يسـتخدم الأدباء هذه الأسـاليب للإغـراب اللغوى والتعقيد اللفظى وتعليم الكتابة.

يقـول العقاد فى أسـلوب المويلحى: «ولايقـال إنه يفرط فى التزام السـجع فيغض ذلک من اسـتقلاله ويلحقه بكتاب الألفاظ وجماعـة المقلدين فإن الرجل قد التزم هذا الأسـلوب، لأنه أسلوب المقامة لا لأنه أسلوب هذا الكاتب أو ذاک فكأنه الممثل حين يلبس ثياب القرون الوسطى وهو يعلم ونحن لا نعلم أنه يلبس ثياب الدور الذى اختاره ويطلب منا أن ننظر إليه على ذلک الاعتبار ومن الحق بعد هذا أن نقرر هنا أن سـجع المويلحى كان أكثره من قبيل الحلية المستملحة ولم يكن من قبيل الحشو أو الاستكراه.» (العقاد، ١٩٣٠م: ٤١)

أسرف بعض الباحثين مثل صلاح الدين ذهني في انتقاد أسلوب المويلحي ونسبوا إليه التكلف، «لا نريد أن ندفع عن المويلحي تهمة التكلف في كل مكان وزمان ولكن يا ليت بعض الكتاب المعاصرين أن يتصفوا بشي من عناية المويلحي في اختيار الصحيح والفصيح وفي بلاغة التعبير عن معانيه.» (راميتش، ١٩٨٠م: ٢٥)

أكثر الكاتب كعادته من الصور البيانية والمحسنات البديعية ولكن ذلك لم يخل بالمعنى ولم يحجب الغرض، فجاء النص واضحا سهلا رغم ما فيه من المحسنات والتشبيهات والاستعارات، سجعه طبيعي لم تبد عليه صفة التكلف وجاء بمحسنات بديعية كثيرة ولكنها لم تثقل النص ولم تغمط حق المعاني بل وضحت المعاني وزادت من جمال الأسلوب.(احمد، ١٩٨٥م: ٨٤) إن السجع في أسلوب المويلحي كان وليد العصر المقيد والجو المشبع بالتكلف في كل مظاهر الحياة الذي كان يسود مصر في تلك الفترة. (راميتش ١٩٨٠م: ٢٦)

يشير الأستاذ أحمد أبوبكر إبراهيم إلى سر اختلاف الأسلوب في حديث عيسى بن هشام و يعتقد بأن حديث عيسى بن هشام يعبر عن النزعتين المختلفتين الموجودة في نهاية القرن التاسع عشر وهما: ١- الحنين إلى القديم المشحون بالزخارف الشكلية والمحسنات البديعية والجمال الفني ٢- النزوع إلى الطريقة الجديدة التي تعنى بالمعنى والبساطة والوضوح وقد جاء حديث عيسى بن هشام معبرا عن هاتين النزعتين أصدق تعبير. (إبراهيم، ١٩٨٢م: ١٠٨٠)

الاستشهاد بآيات القرآن الكريم و بأبيات من الشعر العربي

ومن ذلك قوله تعالى: «ولكل أجل كتاب فإذا جاء أجلهم لايستأخرون ساعة ولا يستقدمون» «أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة» و«قل إن الموت الذي تفرون منه فإنه ملاقيكم» (المويلحي، ١٩٢٧م: ١٦٤) و«أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت ...» و«إن في خلق السموات والارض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم و يتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانك فقنا عذاب

النار» (المصدر نفسه: ٢٤٨-٢٤٩)

أما الاستشــهاد بالأبيات من الشــعر العربى فقد كان يأتى بها فى المناسبات الكثيرة وينــزل منازلهــا «حتى تصبح جزءاً عضويــاً من الكلام ملتحماً بــه متصلاً بأغراضه.» (أدهم، ١٩٦٤م: مقدمة كتاب حديث عيســى بن هشــام) وقد أكثر من شعر أبى الطيب المتنبى وأبى العلاء والفرزدق من الإســلاميين والشنفرى والخنساء والنابغه الذبيانى من الجاهليين.

الاقتباس من القرآن والتضمين من الشعر العربى

«وهــذا النمط جميل ويدل فوق جماله على معرفة الكاتب بأســرار الشــعر البليغ.» (زكى مبارك، ١٩٣٤م: ١٢٩)

فمن تضمينه للقرآن قوله: «ومكثنا نقطف القطوف الدانية، بين تلك الأعين الجارية فى عيشــة راضية، لا تســمع فيها لاغية» (المويلحى، ١٩٢٧م: ١٥١) وقوله أيضا:«وأما وكيــل البيت وما أدراك ما الوكيل فســبحان الله ونعم الوكيل» (المصدر نفســه: ١٩٦) وقوله أيضــا: «وتقارعت الأطباق وتطاولت الأيدى بالــذى كالظبى فى الوغى والتفت الســاق بالســاق واشــتد الهول وضاق الخناق.» (المصدر نفســه: ٢٣١) وقوله كذلك: «ولطالما دخلت هنا وحيدا فريدا، فما أكاد أنصب الحبالة وأضع الحب حتى أقتنص من آرامها مثنى وثلاث ورباع.» (المصدر نفسه: ٢٥١)

وأما التضمين من الشــعر فمن ذلك قوله «رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام فى ليله زهراء قمراء يســتر بياضها نجوم الخضراء فيكاد فى ســنا نورها ينظم الدر ثاقبه.» (المصدر نفسه: ٥) وهو تضمين لقول الشاعر:

أضاءت هــم أحســابُهم ووجوهُهُم   دُجى الليل حتى نظــم الجزع ثاقبه

وقوله أيضا:«كيف بالحياة بعد الممات لحق أنت إحدى المعجزات.» (المصدر نفســه: ٧٧)؛ فقد ضمنه قول الشاعر أبى الحسن الأنبارى:

علــو فى الحيــاة وفى الممــات   لحــق تلــك إحــدى المعجــزات

وقوله كذلك: «أطلب من أنواع المحال أن يحمل الذر الجبال.» (المصدر نفسه: ١٠١)

وهو تضمين لقول المعرى:

ومن صحب الليالى علمته خداع الألف والقليل المحالا
وغيرت الخطوب عليه حتى تريه الذر يحملن الجبالا

وقوله أيضا: «فيزول ما هنالك من الجدال والخصام، ويصيرون جميعا إلى الحسنى والرقيق من الكلام.» (المصدر نفسه: ١٢١) فقد ضمنه قول امرئ القيس:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا وأذللت من أخلاقها أى إذلال

ومن تضمينه للنثر العربى قوله: «وهل انطمست تلك الشريعة الغراء واندرست بيوت الحكم والقضاء، اللهم لاكفران ولعن الله الشيطان.» (المصدر نفسه: ٣٨) وهو تضمين من قول بديع الزمان الهمذانى من المقامة البغدادية فى ذكر الشواء قال: «اللهم لاكفران ولعن الله الشيطان وأنسانيك طول العهد، وانصرام البعد؛ فكيف حال الوالد أشاب كعهدى، أم شاب بعدى.» (الهمذانى، ١٤٢٦ق: ٧١)

تصوير أوضاع المجتمع

وإذا كان ابراهيم المويلحى قد ضغط فى كتابه حديث موسى بن عصام على الموضوعات السياسية فإن ابنه محمد قد استهدف فى حديث عيسى بن هشام تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية فى مصر لفترة من الزمن تمتد الى أوائل القرن العشرين.

ومن هنا فإن بعض الباحثين يعدون حديث المويلحى «أول عمل نثرى فنى بعد لوحات النديم يعرض لمظاهر الحياة المصرية ويناقش أدق مشكلات المجتمع فى مختلف ظواهرها فضلا عن تبشيره البارع بالحضارة الوافدة فى رحلة أوروبا.» (جبريل، ١٩٧٢م: ١٤٥)

بشر المويلحى فى حديث عيسى بن هشام بالحضارة الغربية الوافدة من أوروبا، فيقول فى شرح أسباب فساد المجتمع ما نصه: «السبب فى ذلک هو دخول المدينة الغربية بغتة فى البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين؛ ففى جميع أحوال معايشهم كالعميان لايستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس ولايتبصرون بحسن نظر ولا يلتفتون إلى ما

هنالک مــن تنافر الطباع وتباين الأذواق واختلاف الأقاليم والعادات ولم يتفقوا منها الصحيح من الزائف.» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٣٢٥)

نستنتج بأن المويلحى لم يكن من أولئک الذين يكرهون الحضارة الغربية وإنما كان يكره على المصريين الأخذ بها دون تبصر ولا نظر. يقول فى الفصل الأخير من الكتاب: «وهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ فلا تغمطوها حقها ولا تبخسوها قدرها وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم واتركوا مايضركم... .» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٤٦٢-٤٦١)

إن محمد المويلحى بالإضافة إلى ثقافته الواسعة العميقة من شرقية وغربية فقد توفر له الذوق الأدبى الســليم والبصيرة النافذة التى فى مقدورها أن تكشــف بواطن الأمور كما اكتملت له كل المقومات الشخصية التى خلفت منه ناقدا أدبيا واجتماعيا وفنيا وأن يكون صاحب نظرية فنية جديدة. (أحمد، ١٩٨٥م: ١٢٣)

حديث عيسى بن هشام بين التأثير والتأثر

تأثر حافظ إبراهيم فى كتابه "ليالى ســطيح" بحديث عيســى بن هشام فى مضمونه وشــكله. أما من حيث المضمون فقد عالج كثيرا من الموضوعات التى عالجها المويلحى، منها مشهد الخمارة ووصف الأندية والمراقص والقصور وأماكن اللهو والمجون فى حديقة الأزبكية وما إلى ذلک من الموضوعات التى تناولها المويلحى فى حديثه.

أما من حيث الشــكل فقد جعل للياليه بطلاً فيه كثير من صفات الباشا بطل حديث عيســى بن هشام وقد بعثه المويلحى من قبره -كما رأينا- ليستعين به فى نقد معاصريه، وكذلک فعل حافظ ابراهيم مع سطيح إذ بعثه من القبر ليستعين فى توجيه النقد للمجتمع المصرى عن طريق العرافة والتكهن.

ومــن الكتاب الذين تأثروا بصنيع المويلحى هو حفنى ناصف فى نثره وصالح حمدى حمــاد فى روايتــه الأميرة يراعة ومحمد لطفى جمعة فى كتابــه ليالى الروح الحائر وفريد وجــدى فى الوجدانيــات ومحمد عبدالله الموقت فى الرحلة المراكشــية ويســتمر تأثير المويلحى حتى منتصف هذا القرن، حيث نجد يوســف الســباعى يبدأ مسيرته فى درب

الرواية على طريق عيسى بن هشام فى أرض النفاق سنة ١٩٤٩م وتدور رواية يوسف السباعى حول بطل فيه كثير من صفات أحمد باشا المنيكلى بطل حديث عيسى بن هشام. (راميتش، ١٩٨٠م: ٤١٠-٤١١)

ومما لاشك فيه أن حديث عيسى بن هشام «كان قراءة أساسية لمؤلفى الأعمال القصصية التى تلت صدوره ابتداء من حافظ إبراهيم فى ليالى سطيح إلى توفيق الحكيم فى عودة الروح مرورا بأعمال محمد تيمور وحسين فوزى و عيسى عبيد وشحانة عبيد وطاهر لاشين وغيرهم.» (جبريل، ١٩٧٢م: ١٤٦)

النتيجة

١. نستطيع أن نعتبر حديث عيسى بن هشام شكلاً متطوراً ملائماً مع الأجواء الأدبية الجديدة ومزيجاً من التراث العربى والاحتكاك بالغرب ونتيجة إلمام المويلحى بالثقافات المختلفة.

٢. يجرى الكتاب على أسلوب المقامات فى بعض من فقراته كما يعالج موضوعات مختلفة فى أسلوب روائى قصصى بحيث يعد هذا الحديث باكورة الأدب القصصى العربى.

٣. يعتبر الكتاب حلقة الوصل بين الأدب العربى القديم وبين الأشكال الفنية الجديدة وهو مزيج من المقامة والرواية والقصة.

٤. بما أن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربى القديم والأدب الوافد الغربى فلذلك من الصعب إدراجه تحت أحد الأشكال الأدبية المألوفة ويمكن أن نسميه الرواية الاجتماعية المقامية أو رواية مقامية ذات خيط قصصى.

٥. كتبه المويلحى ليرسم لوحة حية من قاعدة إلى قمة المجتمع المصرى آنذاك وفى هذا الرسم يدافع عن بعض مظاهر التغيير ويهاجم بعضها الآخر وأراد أن يصلح المجتمع ويؤرخ فترة من الزمن عاشها المجتمع المصرى فهو باكورة النقد الاجتماعى الحديث ولقد تأثر بكتاب المويلحى فى شكله ومضمونه الكثير من الأدباء.

٦. أما ميزات الكتاب فهى:

- اســتخدام الفكاهة: وهذا الأسلوب كان أحد الأسباب المهمة فى ذيوعه وإقبال الناس عليه فى عصره وما بعد عصره.
- المحسنات البديعية خاصة الســجع: فسجع المويلحى قصير الفقرات وهذه صفة محمودة لأن هذا هو من أجمل أنواع السجع عند أهل البديع. والمويلحى كان يلجأ إلى السجع والبديع والإطناب وما إلى ذلک لتوضيح المعنى وإبراز الصورة.
- الاستشهاد بآيات القرآن الكريم وأبيات من الشعر العربى فى كثير من المناسبات
- تصوير الحياة الاجتماعيــة والثقافية والأدبية فى مصر لفترة من الزمن تمتد إلى أوائل القرن العشرين
- وأخيرا نستنتج بأن المويلحى لم يكن من أولئک الذين يكرهون الحضارة الغربية وإنما كان يأخذ على المصريين الأخذ بها دون تبصر ولا نظر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير. (۱۹۳۹م). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. مطبعة مصطفى البابى.

أحمد، عبدالله عبدالمطلب. (۱۹۸۵م). المويلحى الصغير. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بدر، طه عبدالمحسن. (۱۹٦۳م). تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر. القاهرة: دار المعارف.

البشرى، عبدالعزيز. (۱۹۳۵م). المختار. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

تيمور، محمود. (۱۹۲٦م). الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى. القاهرة: المطبعة السلفية.

ثابت، محمد رشــيد. (۱۹۷۵م). البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيســى بن هشام. تونس: الدار العربية للكتاب.

جبريل، محمد. (۱۹۷۲م). مصر فى قصص كتابها المعاصرين. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

حسن، محمد رشدى. (۱۹۷٤م). أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمزه، عبداللطيف. (۱۹۹٦م). أدب المقالة الصحفية فى مصر. القاهرة: دار الفكر العربى.

خضر، عباس. (۱۹٦٦م). القصة القصيرة فى مصر منذ نشــأتها حتى ســنة ۱۹۳۰. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

الراعى، على. (۱۹٦٤م). دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة: مطبعة مصر.

رافعى، عبدالرحمن. (۱۹٦٦م). مصر والســودان فى أوائــل عهد الاحتلال. الطبعة الثالثة. القاهرة:

الدار القومية للطباعة والنشر.

راميتش، يوسف. (١٩٨٠م). أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربى الحديث. القاهرة: دارالمعارف.

سعيد، نفوسة زكريا. (١٩٦٤). تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر. الإسكندرية: دار نشر الثقافة.

شوكت، محمود حامد. (١٩٦٣م). الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث. القاهرة: دار الفكر العربى.

ضيف، شوقى. (٢٠٠٨م). الأدب العربى المعاصر فى مصر. القاهرة: دارالمعارف.

عثمان، عبدالرحمن. (١٩٦٥م). الأدب العربى الحديث فى البلاد العربية. ط١. القاهرة: دار الكتاب العربى.

العقاد، عباس محمود. (١٩٩٢م). رجال عرفتهم. القاهرة: دار الهلال.

عياد، شكرى محمد. (١٩٦٨م). القصة القصيرة فى مصر. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

مبارك. زكى. (١٩٣٤م). النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

المويلحى، محمد. (١٩٢٧م). حديث عيسى بن هشام. الطبعة الرابعة. القاهرة: دار المعارف.

الهمذانى، بديع الزمان. (١٤٢٦ق). مقامات. بيروت: دار الكتب العلمية.

وادى، طه. (١٩٩٦م). الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات.

المجلات والدوريات

إبراهيم، أحمد أبوبكر. (١٩٨٢م). «حديث عيسى بن هشام. مجلة الرسالة. العدد ٤٩٠. صص ١٠٨٠-١٠٨١.

إبراهيم، أحمد أبوبكر. (١٩٨٣م). «حركة الإصلاح وحديث عيسى بن هشام». مجلة الرسالة. العدد ٥٠٣. صص ١٥١-١٤٩.

الحاجرى، طه. (١٩٦٣م). «نشأة المذاهب الأدبية فى الشعر العربى الحديث». مجلة المجلة المصرية. العدد ٨٥. صص ٣٧-٣١.

حواس، عبدالحميد. (١٩٨١م). «دراسة البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام». مجلة الأدب واللغات. المجلد الاول. العدد ٢. صص ٢٣٧-٢٣١.

الكرافس، محمد. (٢٠١١م). «مغامرات الشكل القصصى من التقليدية». مجلة الرافد. الشارقة. العدد٤. صص ١٧-١١.

مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨م). «فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد». سلسة عالم المعرفة. العدد ٢٤٠. ص ١٧٣.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة -العدد الخامس عشر -خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ٧٩ ـ ٦١

ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري

زينت عرفت پور*
امينه سليماني**

الملخص

تراسل الحواس هو نوع من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي. وقد قامت هذه الدراسة باستعراض تقنية تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري؛ حيث اعتمدا عليها في نتاجاتهما الشعرية بشكل ملحوظ وممتاز. والجدير بالذكر أنّ تبيين مدى نجاح هذين الشـاعرين في توظيف تقنية تراسل الحواس لخلق الألفاظ والمعاني المبتكرة وتحفيز مشاعر المتلقي لاستيعاب شعرهما، هي مهمتنا التي لم يتطرق إليها بحث مستقل من قبل. وفي هذا البحث نقوم بدراسة هذه الظاهرة من خلال اختيار نماذج شعرية من الشاعرين، وتفسيرها على أساس المنهج الوصفي – التحليلي. ففي شعر الشاعرين أدّى اختلاط الحواس وتعبير أحدهما عن الآخر إلى كسر الحواجز الموجودة بين الحواس وتجاوز حدود المعاني لإشراك المتلقي في تجربة الشاعر التي عاشها خلال خلق العمل الأدبي المقروء.

الكلمات الدليلية: أبوالقاسم الشابي، سهراب سبهري، تراسل الحواس.

*. أستاذة مساعدة بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية بطهران، إيران.
z.erfatpor@gmail.com
**. طالبة مرحلة الماجستير بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية بطهران، إيران.
Aminesoleimani66@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/١٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/٢٨ش

المقدمة

إنّ النمو العضوى داخل القصيدة قد لايتمّ إلاّ بترابط بعض الحواس؛ إذ إنّ تساوقها يتولـد من داخل العلاقـات التى يتطلبها النص؛ فقد يتطلب المعنـى فى البيت أن تنبثق حاسـة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى وتكتمل الصور الحسية. وقد لا تتشكل الصورة النهائية إلاّ بتضافر عدد من الحواس. ولاشـك أن المتعة الفنية فى ترابط الحواس أجمل فنّيـاً، علمـاً بأنّ لها النصيب الأوفى فى الشـعر العربى؛ كما أنّ الإحسـاس بالجمال لا يقتصر على حاسّـة واحدة فحسـب، وإنّما ثمة حواسّ مختلفة يمكن بوساطتها التحسس بجمـال الصور، نظراً لما تشـكّله تلك الحواس من أثـر فى تحقيق الغرض الذى يتوخاه الشـاعر. (إبراهيم، ٢٠٠٠م: ١٣٠) لذا قام الشـعراء بتبادل معطيات الحواسّ ومزجها لخلق صورة حسية أو شعرية منفعلة تساعدهم فى نقل الأثر النفسى لمتلقى شعرهم. وأما تراسل الحواس فهو «أن نَصِفَ مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطى المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة.» (الجنابى، لاتا: ٢٢) وإذا كان هذا التراسل الحواسى بمعناه العام يقصد أن ينأى الشاعر عن السـياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسـة ما فينقل إليها مفردات حاسة أخرى (الصائغ، ١٩٩٧م: ١٣٦) فإنّ هذا يدل بشـكل أو بآخر على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التى تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشـياء ومنطقها. فالغريب هو ما يأتى من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسـترعى النظر بوجوده خارج مقرّه. (كيليطو، ١٩٩٧م: ٦٠) فالشـاعر يعمد إلى مزج الحواسّ والربط بينها لاسـتقطاب انتباه المتلقى وإثارة الانفعال النفسى فيه، كى يشعر بما يشعر به الشاعر فى الأجواء النفسية والشعورية. وجدير بالذكر أننا اخترنا العمل الشـعرى لكلٍ من الشابى وسبهرى لأنّهما ينتميان إلى المدرسة الرمانسـية فى الشعر، حيث استخدما تقنية تراسل الحواس فى شعرهما للتعبير عن تجاربهما الشعرية والكشف عما حولهما بطريقة غيرمطروقة.

أسئلة البحث

إلى أى مدى استخدم الشابى وسبهرى تقنية تراسل الحواس فى أشعارهما؟

ما هو هدف استخدام تقنية تراسل الحواس عند الشابی وسبهری؟
أكان استخدام تقنية تراسل الحواس فی أشعارهما استخداماً ناجحاً؟

منهج البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفی – التحليلی، الذی يغوص فی البحث بالتحليل الدقيق المتكامل من خلال دراسة النماذج الشعرية وتحليلها من جهة استخدام تقنية تراسل الحواس ومقارنة مدی استخدامها فی شعر أبی القاسم الشابی وسهراب سبهری.

خلفية البحث

أنجزت دراسات عديدة حول ظاهرة تراسل الحواس فی الأدبين العربی والفارسی، منها: "بلاغة تراسل الحواس فی القرآن الكريم (نماذج تطبيقية)" لأحمد فتحی رمضان، مطبوعة فی مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد الأول، المجلد الرابع عشر، كانون الثانی ٢٠٠٧م؛ ففی هذه الدراسة يأتی الباحث بدراسة ظاهرة تراسل الحواس فی الآيات القرآنية، وكيفية توظيفها. "ظاهرة تراسل الحواس فی شعر الشيخ أحمد الوائلی" لكاظم عبدالله عبدالنبی عنوز مطبوعة فی مجلة الدراسات والأوثقة، العدد السادس، ٢٠٠٧م؛ وفی هذا البحث قام الباحث بتحليل النماذج الشعرية من ديوان الشيخ أحمد الوائلی التی استخدم فيها تقنية تراسل الحواس، وبيّن مدی نجاحه فی استخدامها. الدراسة الأخری هی "الصورة الفنية فی التجربة الرومانسية؛ ديوان أغانی الحياة لأبی قاسم الشابی" رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، لزكية يحياوی، فی جامعة مولود معمری تيزی – وزر فی الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١ م؛ تستعرض الباحثة فی قسم من هذه الرسالة نماذج شعرية من ديوان الشابی التی استخدم فيها تراسل الحواس، وجدير بالذكر أن الباحثة تأتی بالنماذج دون تحليلها لكن نحن فی دراستنا قمنا بتحليل النماذج وتبيين كيفية استخدام تراسل الحواس فيها؛ ورسالة أخری مقدمة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "البنية الفنية فی شعر كمال أحمد غنيم" لخضر محمد أبو جحجوح، ففی قسم من هذه الرسالة درس الباحث ظاهرة تراسل الحواس فی شعر أحمد غنيم.

ودراســة أخرى مقدمة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "شعر سعدى يوسف، دراسة تحليلية"؛ وفى هذه الرســالة أيضاً قامت الباحثة بدراســة وجيزة وعابرة لظاهرة تراسل الحواس فى شــعر ســعدى يوســف.كما أن هناك مقالة تحت عنوان: " ابوالقاسم شابى ميان رومانتيســم و سمبوليسم" حجت رسولى، وسعيد فروغى نيا فى مجلة پژوهش هاى نقد و ترجمه زبان و ادبيات عربى، العدد الاول، شــتاء سنة ١٣٩٠ش، وقد تناولت هذه المقالة الرمزية فى شعر الشابى ودرست بعض سمات الرمزية التى تتواجد فى شعره، منها: تراسل الحواس، وقد ذكرت نموذجين من هذه الظاهرة فى شعر الشابى. (انظر: رسولى، فروغى نيا، ص ١٨، ١٩) وأما فى الأدب الفارســى فهناك دراســات فى ظاهرة تراسل الحــواس، منها: "حواس پنجگانه وحس آميزى در شــعر" لبرســتو كريمى، مطبوعة فى مجلة گوهر گويا، السنة الثانية، العدد الثامن، سنة ١٣٨٧ش. و"حس آميزى؛ سرشت و ماهيت" لمينا بهنام، مطبوعة فى مجلة پژوهش زبان وادبيات فارسى، العدد التاسع عشر، ســنة ١٣٨٩ش. وقد اســتفدنا من معظم هذه الدراسات فى هذا البحث، غير أن دراسة الموضوع (تراســل الحواس) دراسة مقارنة فى الأدبين العربى والفارسى من خلال شعر الشابى وسبهرى دراسة جديدة لم يتطرق إليها أحد من قبل.

مصطلح تراسل الحواس ومفهومه

كثــيراً ما نفصــل بين مدركات حواســنا الخمس ولا نخلط بينها، فنقــول: إنّ اللون الأبيــض مدرک بصرى، وصوت العصفور مدرک سمعى، وحلاوة العســل مدرک ذوقى، ورائحة الزهور مدرک شمّى، ونعومة الزجاج مدرک لمســى؛ كل هذا صحيح إذا اكتفينا بالجانب الحســى للمدركات، أما إذا نظرنا إلى جانبها النفســى فإن الأمر يختلف، فمثلاً اللون الأبيض يبعث على الانشــراح، وكذلک نعومة الزجــاج؛ ولذلک يجوز أن نقول: الأبيــض الناعم، كما أنّ صوت العصفور يبعث على النشــوة وكذلک عطر الزهرة، أفلا يجــوز أن نقول: الصوت العطــرى؟ إنّ هذا الخلط جائز فى عالم الشــعر، وينطوى تحت ظاهرة تُســمّى تراسل الحواس؛ أى وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخــرى. (فــارس، ٢٠٠٤م: ١٩٤) وفى ذلک إبراز للأحاســيس والعلاقات الخفية بين

الأشـياء؛ فالصورة المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة كلُّها مصطلحات تحمل دلالة واحدة، وهى الصور التى تصف مدركات حاسـةٍ من خلال حاسة أخرى، فتعطى المسـموعات ألواناً وتهب الألوان أنغاماً وتُصيِّر المرئيات عاطرةً، وتجعل المشـمومات ألحاناً. (اليافى، ١٩٨٢م: ١٥٨) بحيث تتفاعل جملة الحواسّ البشرية فى بوتقة الإحساس الفياض الذى يسـتغرق الحالة الشعورية ويضىء الدفقة التصويرية ويمدّها بطاقات من التنـوع ليزيـد الصورة جمالاً ووضوحاً مـن خلال التفاعل بين الحـواس المختلفة التى تشـكل الوعى والإحسـاس. (أبوجحجوح، ٢٠١٠م: ٧٦) «ويعطى تراسـل الحواس للشـاعر فرصة استثمار الإيحاء فى حاسـتين أو أكثر، وبذلك يكثّف مشاعره، ويركّزها فى الإتجاه الذى هو ينشده؛ يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يُثرى اللغة ويُنميها، لأنه يعنى ضمناً أن ينأى الشـاعر عن السـياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسـة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى؛ وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة.» (الصائغ، ١٩٩٧م: ٣٦)

الرمز والرمزية وتراسـل الحـواس مجموعة من المفهومات الـتى تنحدر من المعنى الأصلـى لكلمة رمز. إن كلمـة symbolon اليونانية كانت تسـتعمل للدلالة على أداة مشـطورة إلى نصفين، يتقاسمهما شـخصان، وتصير رمزاً ذا معنى حين يستطيع حاملها تجميع جزأيها، أى إن أجزاء الكل تولد فيما بينها علاقة تكامل. وفى الحديث عن الرمز تنشـارك حاسـتان، ويمكن لهذه العلاقات أن تنشأ بين الأشـياء المختلفة، وبين ما هو مرئـى وما هو غير مرئى. إنّ توافق الحواس هذا هـو أحد أهم المفهومات التى تميزت بها المدرسـة الرمزية، وأطلق عليـه مفهوم الـ correspondance وترجـم إلى العربية بـ "تراسـل الحـواس"، أو "تزامن الحواس"، أو "توافق الحـواس"، أو "التوافق على نحو مختصر"، وترجم حتى بـ "نظرية العلاقات"، ودُرس فى إطار التمازج فى التفاعل الحسى. (الغذامى، ٢٠١١: ٦)

نظرية تراسل الحواس

إنّ تراسـل الحواس باعتباره ظاهرة فنية له جذور فى الشـعرين العربى والفارسى

القديمين، كما نجده في الشعر الغربي القديم أيضا. وفي القرآن الكريم أيضاً نجد هذا التراسل أو التبادل بين معطيات الحواس، حيث يقول الله سبحانه وتعالى في الآية الشريفة: ﴿يُطاف عليهم بصحافٍ من ذَهَب وأكوابٍ وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذُّ الأعينُ وأنتم فيها خالدون﴾ (الزخرف: ٧١)

أمّا تراسل الحواس في معناه النقدي والبلاغي فإنّه يرتبط بالعصر الحديث، حيث أنّ الشاعر الفرنسي بودلير[1] يعدّ أول من تكلّم عنه نظرياً وطبّقه في شعره؛ ففي تنظيره يقول: إنّ من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وإن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرةً عن النغم وأنّ الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار. (فارس، ٢٠٠٤م: ١٩٤)

وفي الشعرالتالي يقول:

فإنّ العطور والألوان والأنغام تتجاوبُ

فمن العطور ما هي ندية كلحم الأطفال

ومنها العذبة كلحن المَزامير

ومنها الخضراءُ من مُروج (الشابي، ١٩٩٧م: ١٩٤)

ثم تطورت وازدهرت نظرية تراسل الحواس على يد الرمزيين وقاموا بالمزج بين أكثر من حواسين في أدبهم. والجدير بالذكر أن تراسل الحواس في المدارس الأدبية الأخرى كالرومانسية مثلاً كان موجوداً، لكن ازدهاره وتطوره كان على يد الرمزيين. في الواقع «إنّ أول ما بشّر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقى.» (خورشا، ١٣٨٨ش: ٢١٠)

حياة أبي القاسم الشابي فيما يتصل بالنص

ولد أبو القاسم الشابي عام ١٩٠٩م، في بلدة "الشابية" إحدى ضواحي مدينة "توزر"، كبرى بلاد "الجريد" بالجنوب التونسي. يمثل الشابي نموذجاً خاصاً في حياته،

1. charles Pierre Baudelaire

وشعره؛ بعبقريته المبكرة التي جادت بالشعر، وبإدراكه للكثير من الأمور، فالقارئ لديوانه يحتاج إلى جهد ليقتنع أنه نابع من شاب في مقتبل العمر لم يتجاوز عقده الثالث. وذلك لما في شعره تجربة شعرية، وشعورية، وانفعالية، وصور مبتكرة، ومعرفة بالشعر وفنونه. (أبوالرب، ٢٠٠٩م: ١٤) أبوالقاسم الشابي استخدم تراسل الحواس في شعره لتعميق دلالة صورته الشعرية، والكشف عن أعماق الصورة الشعورية، فمن الطبيعي أن يستخدم الشابي تقنية تراسل الحواس في شعره لكسر المألوف والعادي، لأنّه من الذين ينتمون إلى جماعة أبلو، هؤلاء الذين «طوروا الأخيلة والصور، وانتقلوا بها من مجرد التشبيه والاستعاره والمجاز والكناية إلى الصورة الحية الناطقة المتحركة، معتمدين على التجسيد والتشخيص وتراسل الحواس.» (خورشا، ١٣٨٨ش: ١٣٤)

حياة سهراب سبهري فيما يتصل بالنص

ولد سهراب عام ١٣٠٧ش في مدينة كاشان. كان سهراب قبل كل شيء ماراً في أزقة الأساطير الإيرانية، فتفانى في طبيعة بيئته التي نشأ فيها. (حيدريان شهري، ١٣٩١ش: ٤١) فهو كان رسّاماً قبل أن يكون شاعراً، وهذا الأمر أثّر على أدبه، فأصبح شعره لوحة دقيقة من الطبيعة. وجدير بالذكر أنّ من ميزات سبهري الشعرية هي استخدام تقنية تراسل الحواس بصورة مكثفة، وهذه التقنية وإن كانت شائعة الاستخدام عند الشعراء السابقين ولكنها في شعر سبهري كانت أكثر توظيفا، ونستطيع أن نعدّ تراسل الحواس ميزة ملحوظة من ميزات أسلوب سبهري الشعري. فتراسل الحواس يعد من الأدوات التي اتخذها سبهري لكسر المعمول أو العادي في شعره، ولكثرة استعماله لهذه التقنية التصويرية، يعدها البعض أنها غير ناجحة تماماً في شعره؛وترجع أهمية سهراب سبهري إلى أسلوبه الشعري، وأهم عنصر في هذا الأسلوب هو كثرة توظيفه لتقنية تراسل الحواس، التي تكون تارةً ناجحة وتارةً غير ناجحة. (روحاني وفياضي، ١٣٨٨ش: ١٥)

تراسل الحواس بين الشابي و سبهري

تراسل الحواس يؤدي إلى نقل التجربة الشعورية من نفس الشاعر إلى نفس

المتلقى كما تنطبع فى وجدانه وخياله، وجدير بالذكر أنّ تراسـل الحواس ينقل التجربة الشـعورية نقلاً خصباً ويجعلها حية التصوير بالوجـه الذييثير انفعالية المتلقى ويأخذ به للتعمق فى الصورة الشـعرية المتقدمة؛ فتراسل الحواس يعمل على نقل صفات مدركات الحواس. «فنقل صفاتها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى، كما هو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسـيس الدقيقة.» (هلال، ١٩٧٣م: ٣٩٥) فظاهرة تراسل الحواس توجد فى الشعر العربى والفارسى، لأنها تساعد الشاعر فى نقل ما يشـعر به إلى نفس المتلقى كما هو فى نفس الشـاعر؛ ولهذا نرى أنّ الشـاعر العربى أبا القاسـم الشابى والفارسـى سبهرى كلاهما اسـتخدما هذه التقنية اللغوية فى عملية التوصيل الأدبية، وفيما يلى استعراض لخصائص هذه الظاهرة فى شعرهما.

الف) الصورة الصوتية المحولة إلى البصرية وبالعكس:

«ومـا من شـک فى أن تبادل الحـواس لمواضعها له دلالة إيحائيـة قوية تنبعث من السياق الشعرى، وربما يستمر تراسل الحواس كى يؤكد الصورة ويضيف إليها جديداً.» (الخياط، ٢٠١٢م: ١٦٣) ويتجلى ذلک بوضوح فى أبيات الشابى حيث يقول:

سيُسـمَعُ صـوتٌ كلحـن شَـجيٍ تَطايـر مـن خَفقـات الوتَـر
يُـردّده حزنُنـا فى سـكونٍ علـى قبرنـا الصامـت المطمئـن

(الشابى، ١٩٩٧م: ١٦٢)

يقول الشابى فى هذين البيتين: سيُسمع صوت كلحن حزين يتناثر وينتشر من حركات الأوتار، يردّده حزننا فى سـكوت على قبرنا الصامت السـاكن، يشير الشاعر فى هذين البيتين إلى البيئة التى عاش ظروفها الضنكة وعانى آلامها دون أن يسمَع له نداء.

فهكذا نرى الشـابى شاعر الرومانسـية يمزج بين حاسة البصر والسمع لخلق صورة شـعرية موحية حتى يتمكن من التعبير عن تجربتة الشـعورية إلى متلقى شـعره. فهكذا تتشكل تقنية تراسل الحواس، عن طريق نقل ألفاظ وصفات متصلة بعالم معين من عوالم الحس كالسـمع، والبصـر، واللمس، وغيرهما من الحواس إلـى مجال آخر من مجالات الحس كعون قوى على التعبير والإيحاء. (محمد حبيبى، ١٤١٥ق: ٣٦٥) فمزج الشـاعر

بین الحاستین حاسة السمع وحاسة البصر حتی یأخذ بالسامع إلی الجو الذی یعیش فیه ویجعل الصوت الشجی وهو من مدرکات السمع یتطایر من خفقات الوتر حیث یبصر؛ إذ أن التطایر من مدرکات البصر.

وفی مکان آخر یقول:

والأرض حالمة تغنی بین أسراب النجوم
بین الخمائل والجداول بالترنم والنشید
تصغی لنجواک الجمیلة وهی أغنیة (الشابی، ١٩٩٧م: ١٨٨)

یقول الشابی: إنّ الأرض حالمة غارقة فی الحلم والرؤیا تغنی بین أسراب النجوم، وبین المروج والأنهار، تترنم، وتغنی، وتنصت لنجواک الجمیلة التی هی أغنیة.

فنری الشابی فی هذه القطعة الشعریة أیضاً مزج بین الحواس وطاقاتها، ویحمل بتراسل حاستی السمع والبصر علی الانزیاح عن حد التصویر الذی یتبادر إلی ذهن المتلقی؛ فالشاعر جعل النجوی المسموعة جمیلة ومرئیة، فمن خلالها خلق دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة إلی ذهن المتلقی؛ فتراسل الحواس یخلق دلالة جدیدة تدهش المتلقی بوقوعه فی دائرة الانزیاح عن المألوف. فیستخدم الشاعر هنا تقنیة تراسل الحواس لتقدیم صورته الشعریة لأنّ التأثیر بالتراسل أقوی، ووقعه أشد علی النفس؛ إذ یقدم المشاعر طازجةکما یحس بها الأدیب، حیث یسعی إلی تقدیمها فورة مشاعره وأحاسیسه، لا کما هی فی عالم المدرکات الحسیة العادیة التی یعرفها المتلقی، وبذلک یشکل التراسل إنزیاحاً تصویریاً تنتقل فیه الألفاظ من العلاقة المعیاریة النسقیة، بین الدوال، إلی علاقات تنتج دلالات مفعمة بالإشعاع والتجلی. (أبوجحجوح، ٢١٠: ٧٦-٧٧)

والشاعر الفارسی سهراب سبهری یمزج بین حاستی السمع والبصر حینما یقول:

من در این خانه به گمنامی غمناک علف نزدیکم   من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد   وصدای سرفه روشنی از پشت درخت

(سبهری، ١٣٨٥ش: ٢٨٦)

الترجمة: أنا فی هذا البیت قریب الغربة من غربة العشب الحزینة
أنا أسمع صوت نَفَس الحدیقة

وصوتَ الظُلمةِ حينَما تنصَبُّ من ورقةٍ
وصوت سعال الضياء من وراء الشجرة

ففي الشعر المذكور من سبهري نجد اختلاطاً وتبادلاً بين حاستي السمع والبصر ونرى الشاعر يسمع الظلمة بدل أن يراها وتصبح الظلمة المرئية، مسموعة، وفي البيت الأخير أيضاً نرى أنّ الشاعر يستخدم تقنية تراسل الحواس ويعبر عن السعال (من مدركات السمع) بالضياء (مدركات البصر) فالسعال سمعي لكن سبهري لإثارة الدهشة جعله بصري، فيعمد إلى التبادل بين الحواس حتى يقدم صورة أكثر تأثيراً على المتلقي؛ وأيضاً الشاعر من خلال استخدام تقنية تراسل الحواس يزيد ألفاظه الشعرية طاقة للتعبير عن تجربته الشعورية. وجدير بالذكر أن الشاعر عن طريق التبادل بين معطيات الحواس استطاع أن يدهش المتلقي ويخيب أفق انتظاره ويشعره بعمق جمالية الصورة الشعرية. فهو يمزج بين الحواس وطاقاتها حتى يعمل على إثارة دهشة المتلقي عند تلقي الصورة الشعرية بخلق صور شعرية غير مألوفة بالنسبة إلى المتلقي، و«بذلک يحق أن يقال أن التراسل هو وسيلة من وسائل بناء الصورة بهدف الجمال الفني.» (الوائلي، ١٩٩٣م: ٣)

وفي مكان آخر يقول:

علف ها ريزش رؤيا را در چشمانم شنيدند:
ميان دو دست تمنايم روييدی/ در من تراويدی
آهنگ تاريک اندامت را شنيدم
(سبهري، ١٣٨٥ش: ١٣٦)

الترجمة: سَمِعَت الأعشاب انصباب الحُلم في عيوني
ترعرعت بينَ يدَي رجائي/ نضحت فيَّ
سَمِعتُ الأغنية المظلمة لهندامک

وفي هذه القطعة الشعرية قام سبهري بتبادل معطيات الحواس واستغلال طاقاتها للتعبير الأدق عمّا يعيش فيه من شعور مرهف، ولهذا يجعل العين أداة للسمع، فيسلبها طاقتها البصرية، ليبدع صورة شعرية غير مطروقة من قبل، ولم يعرفها المتلقي قبل هذا، فيقول إنّ الحشيش سمع انسكاب الحلم في عينيّ. وفي الشطر الأخير منح الموسيقى

التيتكون من مدركات السمع لوناً وجعلها من مدركات البصر وعن طريق تراسل الحواس أو التبادل بين معطيات الحواس يسعى إلى ترسيخ الصورة الشعرية فی ذهن متلقی شعره.

وفی مكان آخر يقول سبهری:

حكايت كن از بمب‌هايی كه من خواب بودم، و افتاد/ حكايت كن از گونه‌هايی كه من خواب بودم، و تر شد

بگو چند مرغابی از روی دريا پريدند/ در آن گير و داری كه چرخ زره پوش از روی رؤيای كودک گذر داشت

قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسايشی بست

(سبهری، ۱۳۸۵ش: ۸)

الترجمة: احکِ عن القَنابل الّتی سَقطَت وأنا كنت نائماً / احکِ عن الخدود التی تبلّلت وأنا كنت نائماً / قل كم بطٍ قَفَزَ من فوق البحر / فی تلک الضجّة التی عبرت فيها دبابة مدججة من فوق حُلم الطفل / فی رِجلِ أیّ شعور بالطمأنينة شدّ الكَناری خيط غنائه الأصفر؟!

وجدير بالذكر أنّ التبادل بين معطيات الحواس والتشابک بين طاقاتها يمنح الشاعر أو الأديب طاقة مضاعفة لرسم الصورة الشعرية المنشودة، ويساعده أيضاً على توفير الانفعال النفسی فی المتلقی، كما لاحظنا فی الشعر الأخير الذكر من سهراب سبهری حينما يخلط بين حاسة السمع والبصر، ويمنح غناء الكناری الذی هو من مدركات السمع لوناً أصفر فيصبح من المرئيات.

فهكذا رأينا كيف استخدم الشابي وسبهری تقنية تراسل الحواس بطريقة لطيفة تظهر لنا اندماج الشاعرين فی الطبيعة وقدرتهما فی كسر الحواجز بين مدركات الحس ليتركا تأثيراً أقوى على المتلقی.

ب) الصورة الصوتية المتحولة إلى الذوقية:

من المعروف أنّ تراسل الحواس يعطی فرصة لاستغلال حاستين أو أكثر من خلال

ذكر حاسة واحدة، إذ تتداخل وظيفتا حاسة السمع والذوق تداخلاً فنياً، وتنتج بسبب ذلـك صورة فنية جميلة لافتة للسـامع، وذلك يفتح نافذة شاسـعة للتأمل فى الحواس ومعطياتها. (عفاف إبراهيم، ۲۰۱۲م: ۱٦۲) فالشـابى لخلق صورة لافتة للسـامع يعمل على تبادل حاسة الصوت والذوق، ويقول:

أيهـا الطائـر الكئيـب تَغَـرّد إن شَـدو الطيـور حلـوٌ رخيمـه
وارتشـف من فمى الأناشيدَ سَكرَى فالهـوى سـاحر الـدلال وَسـيمه

(الشابى، ۱۹۹۷م: ۱۱۹)

يقول: يا أيها الطائر المكتئب غرّد، فإنَّ صوت تغريد الطيور عذبٌ، وامتَصِّ من فمى الأناشيد وهى سكرى، فالحب دلاله ساحر وجميل. فهو يستمد من الطبيعة ليعبّر ما يجول فى ذهنه، ينادى الطائر المكتئب المترنم ليغنى ما هو ينشده. وكما نرى فى المصرع الثانى من البيت الأول لو اعتبرنا مفردة "حلو" هنا بمعنى ما حلا وعذب طعمه، فيكون الشاعر هنا قد مزج حاسة السمع مع حاسة الذوق، حيث منح الأناشيد المسموعة طعماً، فيعبّر عن ليونة الأناشـيد بالحلاوة التى تكون هى من مدركات الذوق. وفى البيت الثانى مرة أخـرى يمنح الأناشـيد التى تخرج من فمه وهى من المسـموعات صـورة ذوقية، حيث يطلب من المتلقى أن يرتشـفها من فمه كشـراب، ليزيد المتلقى شوقاً للبحث والغور فى أعماق التجربة الشـعورية، والالتذاذ بالصورة الشعرية المقدمة من صوت الأناشيد التى تمتع بالعذوبة والنشوة. وأيضاً يزيد الإيقاع الشعرى حتى يرتفع مستوى التلقى والتأثير الناتـج أثناء عملية التواصل الأدبى، فالإيقاع فى الأدب خاصةً والفن عامة هو دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى. (راغب، ۱۹۹٦م: ۱٦۷) ولا شك فى «أنّ موسيقى الشـعر تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجو النفسـى الذى يجعل أرضية الصورة الشعرية أكثر اتسـاعاً ... لكى يرقص المتلقى على إيقاعها النشـوى.» (عدنان قاسم، ۲۰۰۰م: ۲۷) فالشاعر نقل الصورة الشعرية من مستواها المألوف إلى مستوى انزياحى بتراسل الحواس ليعمق المشـهد الذى يتغلغل فى نفسه. فينجح تراسل الحواس فى عملية تعميق الصورة الشعورية والكشف عن أعماقها الجمالية.

ونجد تبادل حاسة السمع والذوق عند سهراب سبهرى حينما يقول:

در ابعاد اين عصر خاموشى
من از طعم تصنيف در متن ادراک يک کوچه تنها ترم
(سپهرى، ١٣٨٥: ١٣٨٥)

الترجمة: هنـــا في فضاءات (زوايا) عهد الصمت هذا، أنا أكثر وحدةً وغربةً من طعم أغنية ذاقها إدراك زقاق.

سبهرى يجعل للغناء طعماً ذوقياً؛ وهذا كلّه تمهيد لكسر الحواجز القائمة بين الحواس وتشـــاركها في خلق الصورة الشعرية المثيرة لدهشة الســـامع والمتلقى، وتخليص الصور الشـــعرية من الجمود، واســـتخدام طاقة الحواس بما فيها للتعبير عن الشعور المكمن في الأجواء النفسية،وهذا هو شأن التراسل الذى من وظائفه أنه رد فعل فنى على المألوف المكرر من الصورة الشعرية. (حسين خياط، ٢٠١٢م: ١٦٤)

وفي مكان آخر يقول:
اى وزش شور! اى شديدترين شکل!
سايه ليوان آب را
تا عطش اين صداقت متلاشى، راهنمائى کن
(سبهرى، ١٣٨٥ش: ٤١٣)

الترجمة: يا أيها الهبوب المالح! يا أشدَّ صورةً منظرا!
دُلّ ظّل كأس الماء / للوصول إلى ظمأ هذا الصدق المتلاشى

فهبوب الريح هو من مدركات حاسة السمع ولكن سبهرى يجعله من مدركات حاسة الذوق ويمنحه ملوحةً، حتى يخلق صورة شعرية رائعة وغير مطروقة لذهن المتلقى، ويثير ذوقه لمتابعة الشـــعر والتمتع بالصورة الشعرية،كما أنّه عمل على استخدام تقنية تراسل الحواس للتعبير الأدق عمّا في أعماق وجوده من كلام وأحاسيس.

فمن خلال التبادل بين الحواس ومعطياتها تتكوّن الصورة الشعرية، كما يقول عشرى زايد: «يتم بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس؛ إذ تتداخل العناصر الحسية بما تشـــتمل عليه من ألوان، وأشكال، وملمس، ورائحة، وطعم، فتشترک جميعها لتشكيل الصورة الشـــعرية؛ كأن يقوم الشـــاعر بخلع صفة حاســـة البصر على حاسة السمع؛ فما

يدرک بالبصر يصبح مسموعاً والمسموع يصبح مرئياً، وما حقه أن يُسمَع يُشَمّ وهکذا.» (عشری زاید، ٢٠٠٠م: ٨١) وذلک وفقاً لمقتضيات الانفعال الداخلی للشاعر، «فتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلی رموز ذات معطيات حية، ويوحی الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذلک الذی يوحيه العطر أو اللون.» (هلال، ١٩٧٣م: ٤١٩)

ج) الصورة البصرية المحولة إلی الشمّية:

إنّ الشاعر فی مجال نقل الأثر النفسی يعمل علی مزج الحواس حتی يستطيع أن ينقل الأثر إلی المتلقی ويجعله سهيماً فی التجربة الشعرية التی تنشأ فی الأجواء النفسية. ففی هذه الأحوال تصبح السمعيات مرئياتٍ والمرئياتُ مشموماتٍ، کما نری ذلک عند الشابی الذی يلجأ إلی تراسل الحواس عندما يصبح الأثر النفسی طاغياً؛ فهو يمزج بين الحاستين البصرية والشمية ويعمل علی تبادل مدرکاتهما الحسية، کقوله:

ويفنی الجميعُ کحُلْم بديع تألّق فی مهجةٍ واندثرْ
وتبقی البذورُ التی حُمِّلَتْ ذخيرةَ عُمْرٍ جميلٍ غَبرّ
وذکری فصولٍ ورؤيا حياةٍ وأشباحَ دنياً تلاشتْ زُمَرْ
معانقةً وهی تحت الضباب وتحت الثلوج وتحت المَدَرْ
لِطيفِ الحياة الذی لا يملُّ وقلب الربيع الشذی الخَضِر
وحالمة بأغانی الطيور وعطر الزهور وطعم الثمر

(الشابی، ١٩٩٧م: ٨٠)

يقول الشاعر فی هذه الأبيات إنّ الطبيعة تکون فی حالة قريبة من الموت بعد تلک الذکريات الجميلة الخضراء فی الربيع وبعد تلک النضارة، ولکن يبقی البذر الصغير حيّاً فی جوف الأرض البارد والمظلم، والشیء الوحيد الذی يجعله أن يبقی حيّاً هو الشوق إلی الحياة والأمل فی المستقبل. فهو يعلم أن الربيع يعود بکلّ جماله ويحيی الأرض من بعد موتها.

فالشاعر فی البيت الخامس من خلال استخدام تراسل الحواس خلق صورةً رائعةً جداً، حيث جعل الربيع وهو من المرئيات مشموماً، إذ يقول "الربيع الشذی"، ثم مزج الحُلم وهو الطيف الذی نراه فی النوم بالأغانی، وهی من السمعيات، ثم خلطه بعطر

الزهور، وهو من المشمومات، وجعله مرئياً ليرسّخ ما فی قلبه فی ذهن المتلقی من خلال تكوين هذا المشــهد. ويقوم الشاعر باستخدام تقنية تراسل الحواس بدافع ترقية جمالية الأثر الأدبی والموسيقی المعنوية لأنّ الموسيقی المعنوية تزيد الكلام انفعاليةً، وتؤدی إلی جمالية النص الأدبی كما قلنا فی بداية الكلام. (هادی، ١٣٧٦ش: ١٨٠) وهی تؤثر علی نفســية المتلقی، فإنّ المتلقی فی هذا البيت الشــعری أصبح يسمع، ويفهم، ويعی، ويحس، ويحزن، وتلتهب عواطفه، وتتأجج مشــاعره كمساهم فی العملية الأدبية، وتنبعث كوامنه الشــعورية الحارة، وذلک من خلال التركيب البديــع والمدهش الذی حصل من خلال التراسل بين معطيات الحواس الخمس.

وفی مكان آخر يقول:

يا صميم الحياة قد وجم الناى

وغام الفضا فأين بروقک

..كنت فی فجرک الموشح بالأحلام عطراً يرفّ فوق ورودک

حالماً ينهل الضياء ويصغی

لک فی نشوة بوحی نشيدک

وكما نری فی الشــطر الثالث يمزج الشــابی أيضاً بين الحاســتين البصرية والشمية، ويعمــل علــی تبادل مدركاتهما الحســية، حيث يجعل نفســه وهو مــن المرئيات عطراً مشــموماً، ومن ثم يجعل العطر شيئاً مرئياً يرفّ فوق الورود. ونستطيع القول إن الشاعر يحاول اختراق أســلوب الكتابة المســتهلكة بأسلوب جديد لكی يثبت تفرّده وتميّزه عن باقی الشعراء، ويستخدم فيه تقنية تراسل الحواس التی تعتبر لغة صافية تنطلق من قلب الشاعر لتصل مباشرة إلی قلب المتلقی دون وسيط. (فتحی رمضان، ٢٠٠٧م: ٢٢١)

وأما قول سهراب سبهری فی هذا المجال فهو:

كودكی ديدم ماه را بو می كرد/من زنی را ديدم نور در هاون می كوبيد

(سبهری، ١٣٨٥ش: ٢٧٧)

الترجمة: رأيتُ طفلاً يشمُّ القمر / أنا رأيتُ امرأةً تدقُّ النورَ فی الهاوَن.

ســبهری فی البيت الشعری المذكور يقدم لمتلقی شــعره صورة رائعة من التبادل بين

حاستى البصر والشم، فالشاعر جعل المرئى الذى هو القمر من مدركات الشم حتى يجتاح الحواجز المرتفعة بين الحواس ويغير المألوف،وبتوظيف هذه التقنية يخلق الشاعر صورةً يأنس بها المتلقى مع كل غرابتها لذهنه، لأنّ «الصورة من أشد العناصر المحسوسة تأثيراً فى النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها، فهى الوجه المرئى أو المحسوس للخيال، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها.» (الساعى، ١٩٨٤م: ٢٨) ولهذا يسعى الشاعر إلى الإبداع فى خلقها، وكما سبق القول، يلجأ إلى خلق صور مبتكرة وبديعة، ومزج معطيات الحواس وتوظيف طاقتها دون أى مانع أو حاجز، وفى نفس الوقت يصبح المرئى مشموماً والمشموم مسموعاً.

فإنّنا عندما نقارن الصورة الشعرية عند الشابى وسبهرى نرى أنّ كليهما حاولا اختراق المألوف واجتياح الحواجز الموجودة بين الحواس، ولكن استخدام التقنية عند سبهرى أغرب بالنسبة إلى الشابى، لأن الصورة الشعرية عنده تحتوى نطاق خيال أوسع من الصورة الشعرية التى قدمها الشابى خلال استخدامه لتقنية تراسل الحواس. والجدير بالذكر أنّ هناك صوراً شعرية أخرى فى أشعار الشاعرين قد امتزجت الحواس فيها.

النتيجة

ومن خلال مقارنة تراسل الحواس فى شعر أبى القاسم الشابى وسهراب سبهرى توصلنا إلى نتائج، من أهمها:

- تراسل الحواس فى شعر الشاعرين أدى دوراً بارزاً فى خلق المعانى المبتكرة، وتنمية الصورة الشعرية، والتوسع فى الخيال، والرفع من مستوى الجمال الفنى لصورهما الشعرية. وقد استعمل الشابى وسبهرى هذه التقنية التصويرية (تراسل الحواس) فى أشعارهما لحث المتلقى لسبر أغوار الصورة الشعرية، وتوظيف خياله بشكل فسيح فى عملية التلقى، ورفع مستوى الاستلذاذ الأدبى. وبدت تقنية تراسل الحواس ناجحة عند الشاعرين فى تصوير اللحظة الشعورية، والكشف عن أعماقها، وإثارة فضول المتلقى، ورفع مستوى تأثره بالشعر.

- إنّ ظاهرة تراسل الحواس ساعدت الشاعرين في اجتياح حدود الحواس، وكسر الحواجز القائمة بينها للإبداع في المعاني الشعرية والصور؛ فالمتلقي دائماً ينتظر شعراً موافقاً لأفق توقعه، لكن تراسل الحواس يثير دهشته بالصورة الشعرية اللامتوقعة؛ وفي الواقع تراسل الحواس هو الذي يحثّ المتلقي على متابعة العمل الأدبي والتمتع بالقراءة. ومن الملاحظ أنّ استخدام تقنية تراسل الحواس في شعر سبهري يحثّ المتلقي على المشاركة الدؤوبة في الكشف عن الصورة الشعرية، وذلك أقوى مما يفعله الشابي؛ لأن سبهري يلف صوره الشعرية بستار من الغموض الذي يلح على المتلقي حتى يتأمل في الصورة الشعرية تأملاً تاماً.
- وكذلك لاحظنا أنّ توظيف تقنية تراسل الحواس والتبادل بين معطيات الحواس أدّى إلى انفتاح الحواس وإيجاد انفعال نفسي في نفس المتلقي، مما دعاه لكشف الصورة الشعرية الغير مألوفة بالتعمق فيها والتعايش مع تجربة الشاعر الشعورية حين خلق الصورة بالطريقة اللاواعية.
- وفي النهاية وجدنا التقنيات التصويرية الناتجة عن تراسل الحواس في شعر سبهري أصعب من الشابي، لأنه يوظفها بصورة غير مباشرة، ولكن القارئ لشعر الشابي يرى أنّ تراسل الحواس عنده يتمّ عن طريق تشبيه صريح جداً. وفي الواقع يسعى سبهري أكثر من الشابي إلى إدهاش المتلقي وإيقاعه في دائرة الحيرة، غير أنّ كليهما حاولا عن طريق تراسل الحواس خلق دلالة جديدة ومختلفة عن الدلالة المألوفة والمتبادرة إلى ذهن المتلقي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، صاحب خليل. ٢٠٠٠م. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

الجنابي، أحمد نصيف. لاتا. في الرؤيا الشعرية المعاصرة. الجمهورية العراقية: وزارة الإعلام.

خورشا، صادق. ١٣٨٨ش. مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه. تهران: سمت.

راغب، نبيل. ١٩٩٦م. موسوعة الإبداع الأدبي. لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر.
سپهری، سهراب. ١٣٨٥ش. هشت کتاب. تهران: انتشارات طهوری.
الشابي، أبوالقاسم. ١٩٩٧م. أغاني الحياة. المجلد الأول. الطبعة الأولى. بيروت: دار الجيل.
شريعت، رضوان. ١٣٧٠ش. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات هيرمند.
الصائغ، وجدان. ٢٠٠٣م. الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عدنان قاسم، حسين. ٢٠٠٠م. التصوير الشعرى. القاهرة: الدار العربية.
عشرى زايد، على. ٢٠٠٢م. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
كيطيلو، أحمد. ١٩٩٧م. الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الطليعة.
هادی، روح الله. ١٣٧٦ش. آرايه های ادبی. تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ايران.
هلال، محمد غنيمى. ١٩٧٣م. النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار النهضة.
اليافي، نعيم. ١٩٨٢م. مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

المقالات

رسولی، حجت وسعيد فروغی نيا. ١٣٩٠ش. «ابوالقاسم شابی ميان رمانتيسم و سمبوليسم». مجلة پژوهشهای نقد و ترجمه زبان و ادبيات عربی. العدد الأول. صص ٤٧-٦٦.
روحانی، مسعود ومحمد، فياضی. «سهراب سپهری، انديشه ای عادت ستيز، شعری هنجارگريز بررسی سه دفتر شعرصدای پای آب، مسافر و حجم سبز». فصلنامه پژوهش های ادبی. سال٦. شماره٢٣. صص ١٢٦-١٠٩.
عبدالنبي، عنوز وكاظم عبدالله. ٢٠٠٧م. «تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي». مجلة مركز الدراسات والأوثقة. العدد السادس. صص ١٧٧-١٦٧.
الغذامي، عبد الله. ٢٠١١م. «تراسل الحواس – انفعالية النص». صحيفة المثقف. العدد ١٦٣٧. العراق.
فتحي رمضان، أحمد. ٢٠٠٧م. «بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم». مجلة جامعة الموصل. المجلد ١٤. العدد الأول. صص ١٦-١.

الرسائل الجامعية

فارس، الزهر. ٢٠٠٥م. الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف. جامعة قسنطينة: رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير.

محمد أبوجحجوح، خضر. ٢٠١٠م. البنية الفنية فى شعر كمال أحمد غنيم. غزة: الجامعة الإسلامية.

مصطفى أبو الرب، أياد توفيق. ٢٠٠٩م. أثر النزعة التشاؤمية فى المعجم الشعرى لأبى القاسم الشابى، نابلس، جامعة النجاح الوطنية: رسالة ماجستير.

حسين خياط، عفاف إبراهيم. ٢٠١٢م. رثاء الأب فى الشعر العربى الحديث. لامک: رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير.

محمد حبيبى، محمد بن حمود. ١٤١٥ق. الاتجاه الابتداعى فى الشعر السعودى الحديث إلى بداية التسعينيات الهجرى دراسة موضوعية وفنية. جامعة أم القرى: رسالة ماجستير.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الخامس عشر – خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ١١١ ـ ٨١

تحليل العناصر اللغويّة في شعر قيصر أمين بور من الوجهة الأسلوبيّة

عباس كنجعلي*
نعمان أنق**

الملخّص

يعدّ قيصر أمين بور (٢٠٠٧-١٩٥٩م) من الشـخصيّات البارزة التي تملك أسلوباً خاصّاً في الشـعر الفارسـي المعاصر، إذ يتميّز أسلوبه بلغة شعريّة متفردة تتجلّى في ثلاثة محاور هي الألفاظ والتراكيب والنحو، وتسـعى هذه المقالة للبحث عن أهمّ الخصائص اللغويّة في شعر أمين بور اعتماداً على هذه المحاور الثلاثة، للكشف عن أسلوب الشاعر الخاصّ على مسـتوى اللغة، والإجابة عن السـؤال الأساسي التالي "ما هي أهمّ خصائص شعر أمين بور في بناء أسـلوبه الخاصّ؟". وتعدّ سهولة التعبير، والحداثة، والتجديد في الألفاظ والتراكيب، وتناسب الألفاظ (مراعاة النظير)، وبروز بعض الألفاظ، والتلاعب بالكلمات والمعاني، واسـتعمال الرمز والبنية النثرية للجمل، من أهمّ الخصائص اللغوية لأمين بور، والتي ستكون محلاً للبحث والتحليل في هذه المقالة.

الكلمات الدليليّة: قيصر أمين بور، الأسلوب، العناصر اللغويّة، الألفاظ، التراكيب، النحو.

*. أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوار، إيران. abbasganjali@yahoo.com
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوار، إيران. neman.onegh@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگاني
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٩/٢ش

المقدّمة

اللغـة هـي إحدى العناصر المكونة للأثر الأدبي فـ «ما يسـمى أدبـاً هو لغةٌ أيضاً، حتـى لو اعتبرنا الأدب في طبيعته تخطّياً للغـة، فعلينا أن نعترف بجميع الأحوال بأنه لا أدب خارج اللغة». (سـارتر، ١٣٧٠ش: ٢٩-٣٠) ومع ذلک فقد قلّل البعض من أهمّيّة اللغة معتبرين أنّها حدث ظاهري وطارئ في الشـعر، (وليـک، ١٣٧٩ش: ٣٧٦) بينما يعتقد البعض الآخر بأن للغة جانباً فنّياً وإبداعياً ممتزجاً بالأسـلوب والجمال. (شميسا، ١٣٧٨ش: ١٢٠) فالألفاظ والتراكيب والوجوه النحوية هي أهمّ مكوّنات اللغة، وجمال اللغة الشـعرية ناتج عن اختيار هذه المكوّنات والتأليف والتنسـيق بينها وبين عناصر الشـعر الأخرى، «فلا شـکّ أنّ كلّ معنى وعاطفة يتطلّب لغة خاصّـة به، كما أنّه لابدّ مـن تغيير لهجـة القول وطريقته من حيث الألفاظ والتراكيب والنسـيج النحوي ليلائم مقتضى الحال وشـخصيّة المخاطـب... وتمكُّن المتحدّث من اللغة قولـاً وكتابةً ومعرفته بقدرات اللغة وطاقاتها المختلفة يساعد المتحدث على تحقيق التناغم بين اللغة ومقتضى الحـال وشـخصية المخاطب. هذا التناغـم بين اللغة والمضمون العاطفي للشـعر هو ما يحسه القارئ بشكل واعٍ أو غير واعٍ، فيكون سبباً لإحساسه بجمال الشعر وتأثّره به.» (بورنامدريان، ١٣٨١ش: ٤٠١-٤٠٢)

فما يقال عنه "أسـلوب" العمل الأدبي له ارتباط عميق بلغة هذا العمل، وتؤكّد أكثر تعريفات "لأسـلوب والأسـلوبيّة" تقريباً على هذا الارتباط، إذ يعتقد "تشـارلز بالي" (١٩٤٥م- ١٨٦٥م، Charles bally) اللغويّ المعاصر بأنّ الأسـلوب هو انفجار الطاقة التعبيريـة الكامنة في الألفاظ. (فضل، ١٩٩٨: ٩٧) ويعتقد آخرون أنّ الأسـلوب ناتج عن الانحراف والخـروج عن القواعد المألوفة للغة، (شميسـا، ١٣٧٨ش: ١٣٩) ويؤمن "ماروزو" (marouzeau) بأنّ الأسلوب هو اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميّز بنفسـه. (ابن ذريل، ٢٠٠٠م: ٤٤) ولا يرتبط هذا الاختلاف في تعريف مفهوم الأسـلوب بالصواب والخطأ بل بالزاويا التي ينظر لها التعريـف ومدى كماله ونقصه. ونحن نعتقد أن تعريفاً يتضمّن كلّ تلك الزوايا سـيكون تعريفاً جامعاً وصحيحاً للأسلوب.

وعادةً ما يكون لكل واحد من الشــعراء والكتّاب البارزين أسلوبه الخاصّ الذى يسجّل باسمه فى التاريخ الأدبى. ومن هؤلاء "قيصر أمين بور" (١٩٥٩-٢٠٠٧م) وهو من الشخصيّات الأدبيّة اللامعة التى تملك أسلوباً خاصّاً فى الشعر الفارسى المعاصر، وتلقى أشــعاره رواجاً بين عامة الناس وخاصتهم، ولأشــعار أمين بور قيمة كبيرة من الناحية اللغوية، زادت من طاقات اللغة الفارســيّة وقدراتها. وتسعى هذه المقالة لقراءة أشعاره والبحث فيها للوصول إلى أســلوبه الخاصّ من خلالها. فالســؤال الأساسى لهذه المقالة هو: "ما هى أهمّ خصائص شعر أمين بور فى بناء أسلوبه الخاصّ؟".

ضرورة البحث وسوابقه

لم يتناول أى بحث حتى الآن، وبصورةٍ مســتقلةٍ، العناصر اللغوية فى شــعر أمين بور على الطريقة الأســلوبية، وهذا ما يجعل من البحث فى أشــعار هذا الشاعر الكبير أمراً ضرورياً ومهمّاً.

إنّ ما يميز هذه المقالة عن غيرها من الكتابات، هو اهتمامها بكافة الظواهر اللغوية لأمين بور فى كل أشــعاره، وتقديمها لاحصاءات كلّ خصيصة من الخصائص اللغوية فى المجموعة الشعرية الكاملة لأمين بور، إذ لم ينتبه غالبية الكتّاب لبعض الخصائص اللغويّة عنده، فعلى سبيل المثال تناول "محمود فتوحى" فى مقالة له بعنوان "ثلاثة أصوات، ثلاثة ألون، ثلاثة أســاليب فى شعر قيصر أمين بور" بعضاً من الخواصّ اللغوية لأمين بور على مســتوى الألفــاظ والنحو. وفضلاً عن هذا نلحظ اهتماماً بالألفــاظ والتراكيب والبنية النحويّــة فى أكثر الكتابات، وبنــاءً على ما أوضحناه، وبناءً علــى مكانة أمين بور بين الشعراء المعاصرين تهدف هذه المقالة لإبراز أسلوبه الشعرى بقراءة لغته الشعريّة.

منهج البحث ومعطياته

يعتمــد هذا البحث المنهج التحليلى التوصيفى، حيث يتمّ تحليل ودراســة نماذج كلّ خصيصة من الخصائص اللغويّة للشــاعر بعد اســتخراجها، كما قدّمنا إحصاءات لكلّ منها بالرجوع للمجموعة الشــعريّة الكاملة لأمين بور، أمّا المعطيات التى تمّ استخدامها

فی البحث فهی أيضاً "المجموعة الشـعرية الكاملة لأمين بور" والتی تضمّ سـبعة أعمال شـعرية وهی بالترتيب: دستور زبان عشـق (قانون لغة العشق)، گلها همه آفتابگردانند (الـورود كلّها عبّاد الشـمس)، آينه‌های ناگهان (مرايا المفاجـأة)، تنفس صبح (تنفّس الصبـاح)، مثل چشـمه مثل رود (كالنبع كالنهر)، به قول پرسـتو (كما قال السـنونو)، ومنظومه ظهر روز دهم (شعر ظهر اليوم العاشر).

معالجة الموضوع

كما سـبق وأشـرنا فی الملخّص فإنّ سـهولة التعبير والحداثة والتجديد فی الألفاظ والتراكيب وتناسب الألفاظ (مراعاة النظير) وبروز بعض الألفاظ والتلاعب بالكلمات والمعانی واسـتعمال الرمز والبنية النثرية للجمل من أهمّ الخصائص اللغويّة لأمين بور، والـتی قدّمـت فی هذه المقالة على أنّها العوامل البنّاءة لأسـلوب قيصر الخاص، والآن ستتمّ دراسة وتحليل كلّ من هذه الخصائص بشكل مستقلّ ليتّضح لنا طريقة الشاعر فی توظيف كلّ منها:

سهولة التعبير والحداثة

ربّما كانت سهولة التعبير أبرز الخصائص اللغويّة لأمين بور، فهو لا يسعى أبداً للتعقيد فی أشعاره، وكأنّه أراد باختياره للغة البسيطة أن يحقّق أمنية "نيما يوشيج"، أی أن يجعل لغة الشعر قريبةً من لغة التخاطب العاميّة، فقد اعتقد نيما بأنّ على الشعر أن يقترب من الحالة الطبيعية للتعبير. يقول أمين بور: «از من گذشـت/ اما دلم با لهجه ی محلی خود حرف ميزند/ با لهجه ی محلی مردم/ با لهجه ی فصيح گل وگندم»"فات الأوان/ولكن قلبی يتحدّث بلهجتـه المحلّيّة/ بلهجة الناس المحلّيّة/ باللهجـة الفصيحة للورد والقمح". (أمين بور، ١٣٩١ش: ٣٢٣)

إنّ اسـتخدام قيصر للألفاظ والتراكيب العاميّة واليوميّـة هو أهمّ أدواته لصنع هذا التعبير البسـيط، إذ يضع هذه الألفاظ والتراكيب فی بنية الكلام بحيث لا يحس القارئ بأی تصنعٍ أو تكلّف، وبدون أن تتضرّر بلاغة اللغة. ومن النماذج الشعريّة التی استخدم

فيها الألفاظ المتداولة يوميّاً قوله:

- «پس کجاست؟ /چند بار / خرت و پرت‌های کیف باد کرده را /زیر و رو کنم:/.../ کارت‌های دعوت عروسی و عزا / قبضهای آب و برق و غیره و کذا / برگه ی حقوق و بیمه و جریمه و مساعده / رونوشت بخشنامه‌های طبق قاعده/.../ پس کجاست؟ / چند بار / جیبهای پاره پوره را / پشـت و رو کنم: / چند تا بلیت تا شـده / چند اسکناس کهنه و مچاله / چند سـکه سـیاه / صورت خرید خوار وبار / صورت خرید جنسهای خانگی.../ پس کجاست؟ / یادداشتهای درد جاودانگی؟» (نفسه: ١٤٣)

"أيــن هو؟ / كم مرّة / كراكيب الحقيبة المنتفخة / أقلبها / ... / بطاقات دعوات الزفاف والعزاء / ايصالات الماء والكهرباء وغيرها / أوراق الراتب والتأمين والغرامة والمعونة / نسخة القرارات المطابقة للقواعد /.../ أين هو؟ / كم مرّة / الجيوب الممزّقة / أقلبها / بضع بطاقــات مطويّة / بضع أوراق نقديّة قديمة ومجعلكة / بضع نقود معدنيّة مســودة / فواتير النثريّات / فواتير السلع المنزليّة /أين هو؟ / دفتر مذكّرات الألم الخالد؟". (نفسه: ١٤٣)

نماذج أخرى عن هذه الألفاظ:[١]

"قطار"، القطار، "نرده‌های ایسـتگاه"، سـياج المحطة (٧) "راهرو"، الممرّ، "مدرسـه"، المدرسـة (٨) "نخ سیگار"، سـيجارة(١٣) "حیاط خانه"، ساحة البيت، "چرخ خیاطی"، دولاب الخياطة، "سوزن"، الإبرة، "چای"، الشاي(١٥) "بادبادک"، الطائرة الورقية، "نخ"، الخيط (١٨) "مشق"، تمرين (٢٠) "جشن تولد"، حفلة عيد الميلاد، "مجلس ختم"، مجلس ختم العـزاء (٢١) "فروردین"، فروردين٢(٣٩) "صف نان"، صف الخبز (١٠٠) "یک اسـتکان چای"،كأس شــاي (١٠٨) "قندان واستکان‌ها"،سكرية وكاسات شاي (١١٢) "کفشهای کتانی"، أحذية رياضية(١١٧)"سـه شنبه"، الثلاثاء (١١٦) "صندوق‌های پستی"، صناديق البريد (٢٣٦) "جوراب‌هایم"، جواربي، "اتو"، مكواة (٢٥٤) "دانشـگاه"، الجامعة (٢٧٢) "زرد مقوایی"، كرتون مقوّى أصفر (٣٢٢) "نان ماشینی"، خبز آلي (٣٧٠) "مشق"، تمرين، "پاک کن"، ممحاة (٤٩٢) "ماشینهای سیمی"، السيارات السلكية (٥٥١).

---

١. كل الأعداد الموجودة بين قوسين في هذا البحث تعود للمجموعة الشعرية الكاملة لقيصر أمين بور.

٢. فروردين الشهر الأوّل في السنة الفارسية.

وإلى جانب استخدامه لمفردات الحياة اليومية، نجد توجداً كبيراً للألفاظ العاميّة في شعر قيصر. والشعر التالي هو نموذج من استعمال الألفاظ العاميّة في شعره:

-«به جور كردن سه چار بيت سوزناک زورکی!» (نفسه: ١٣٢) أي: "كتأليف ثلاثة أربعة أبيات مُحْرِقة".

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

گيرم به فال نيک بگيرم بهار را چشم و دلی برای تماشا و فال کو؟

(نفسه: ١٩٩)

- "لنفرض أن الربيع بشارة الخير/ ولكن أين القلب والعيون التي تتفاءل به؟".

ومن الألفاظ العاميّة المستعملة في أشعار قيصر أيضاً:

"ميخفت"، كان ينام (١٦) "كو"، أين (١٩) "بتر"، أسوء (٢٣) "فوت وفن"، التفنن (٤٢) "واكنى"، لتفتح (١٠١) "مباد"، لا سمح الله (١٣٤) "قاروقار"، نعيق (١٤١) "واكردن"، فتح (١٤٢) "خرت وپرت"، الأمتعة التافهة (١٤٣) "عيسى وار"، العيسوى(١٥٣) "بارى"، نعم (١٥٥) "كو"، أين (١٥٩) "دمادم"، متوالى (١٦٧) "داغياد"، الذكريات المؤلمة (١٧٢) "زان"، مِن هذا (١٧٥) "مكن"، لا تفعل (١٧٦) "اين حوالى"، هذه الأنحاء (١٨٨) "تفنيده"، مقلية (١٩٥) "ها!"، نعم (٢٠٢) "بيا و ببين"، تعال وأنظر (٢١٠) "خفته"، نائم (٢١٧) "صد سال سياه"، مئة سنة سوداء (٢٢١) "ولوله"، ولولة (٢٢٧) "بى چشمداشت"، لا ينتظر مقابلاً (٢٣٨) "آه"، آه (٢٤٧) "صد سال آزگار"، مئة عام طويلة (٢٤٩).

وتعدّ الاصطلاحات والجمل العاميّة من أدوات قيصر في بناء لغته الشعريّة. لأن «استعارة مفاهيم الثقافة العاميّة والسوابق الأدبيّة وتوظيفها الفني، هي إحدى الدعائم الخصبة للشعراء المعاصرين في أشعارهم.» (هراتيان، ١٣٨٦ش: ٦٨) ويمكن تقسيم التراكيب في شعر قيصر إلى تراكيب كنائية (الأمثال) وغير كنائية. فيما يلي نشير إلى نماذج عن التراكيب الكنائية:

-«انگار/اين روزگار چشم ندارد من وتو را/ يک روز/ خوشحال وبى ملال ببيند.» (أمين بور، ١٣٩١ش: ١٣)

- "كأن/ هذا الزمان ليس له عين/ يوماً / أن يراني ويراك سعيدين".

-«از خواب چهل ساله ی خود پا شده ام/گم بوده ام و دوباره پیدا شده ام.» (نفسه: ٨٥)

-"نهضت من نوم أربعين سنة/ كنت ضائعاً ووجدت مجدداً".

ومن النماذج الأخرى لهذه التراكيب:

"خود را زدم به مردن"،تظاهرت بالموت (١٤)"چشم هيچ چشم به راهی را روشن نمی‌کند"، لا تقرّ عين أي منتظر(٢٣)"تيغ تيز را در کفِ مستی نمی‌بایست داد"، لا يجب أن تعطي يداً مخمورة شفرة حادة (٣٤) "گفتند: بايد سوخت، گفتند: بايد ساخت"، قالوا: يجب أن تحترق، قالوا: يجب أن تبني، كناية عن اعتياد المشاكل والصعوبات (١١٠) "سنگ تمام بگذاری"،ضع كل وزنك في الموضوع (١٣٥) "يک چشم بر هم زدن"، طرفة عين (١٤٢) "در خواب هم خواب آن را نديدند"،لم يروه حتى في أحلامهم (١٥٤) "به هفت آسمان تو / يک ذره بر می‌خورَد؟"، رغم عظمتك تتأذّى بسهولة (١٦٢) "بايد هوای پنجره را داشت"، لابدّ من الاهتمام بالنافذة كناية عن النور والحرية (٢٨٣) "پشت گوش بيندازم"، ألقي وراء ظهري (٢٨٥) "روزة سكوت گرفتند"، صاموا عن الكلام (٢٩٥) "تار عنكبوت گرفتند"، غطّاه شبّاك العنكبوت، كناية عن المكان المهجور (٢٩٥) "دست بر دلم مگذاريد"، لا تضع يدك على جرحي (٣١٦) "به باد داد"، ذهب مع الريح (٣٢٥) "چشم به ره، گوش به زنگ"، عين على الطريق، أذن تنتظر الجرس كناية عن الانتظار (٣٤٠) "با سر به سوی وادی خون رفتی"، ذهبت متسرّعاً إلى وادي الدماء (٣٦٩) "دوباره شكفته است گل از گلم"، تبرعم الزهر كناية عن الفرح(٥٠٧) "يک چشم بستن"، إغضاء النظر (٥٥١).

كما كثر استخدام التراكيب غير الكنائية في أشعاره ومن ذلك:

- «من سرم نمی‌شود/ ولی.../ راستی / دلم/ كه ميشود!.» (نفسه: ٩٩)

- "عقلي لا يتقبل هذا/ لكن.../ قلبي/ يتقبل".

- «از رفتنت دهان همه باز... / انگار گفته بودند:/ پرواز!/ پرواز!.» (نفسه: ٢٨)

- "أفواه الجميع فاغرةٌ من رحيلك.../ كأنّهم يقولون:/ طيران!/ طيران!".

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

"درز بگیری"، خيّط (٢٣) "یک سطر در میان"، سطر في الوسط (٢٥) "فوت و فن عشق"، التفنّن في الحبّ (٤٢) "سرم نمیشود"، عقلي لا يقبل(٩٩) "صد سال آزگار"، مئة عام من الصعوبات (٢٤٩) "مو به مو"، شعرة بشعرة أي بالتفصيل (٢٨٢) "چشم بسته"، على العمياني (٢٩٠) "خواب زمستانی"، السبات الشتوي (٢٩٩)"سر به زیر"، مغضي الرأس (٣١٥) "گرگ و میش"، الذئب والحمل (٣٢٥) "خبرهای داغ"، الأخبار الساخنة(٣٤٢) "بادا باد"، ليحصل ما يحصل(٣٧٥) "سر سطر"، أول السطر (٣٧٦) "زبان دلم"، لسان القلب (٣٨٢) "یک خط در میان"، خط في الوسط (٥١٤) "از روی شیطنت"، شيطنة (٥٢١)"دل زمین"، وسط الأرض (٥٢٧)"آب و نانش"، ماؤه وخبزه (٥٣٠) "گرم راز و نیاز"، الانشغال بالنجوى (٥٣٦) "های و هوی"، الضجيج (٥٤٨) "بی دست وپا تر"، أكثر فشلاً(٥٥٩).

هذا الاهتمام بالألفاظ والتراكيب العامية دفع أمين بور نحو اللهجات المحلّية رغم قلّتها، والشعر التالي هو أنموذج على استعماله لمثل هذه الألفاظ:

-«این سبز سرخ کیست؟ این سبز سرخ چیست که میکارید؟/ این زن که بود که بانگ خوانگریو محلی را / از یاد برده بود/ با گردنی بلندتر از حادثه/ بالاتر از تمام زنان ایستاده بود/ وبا دلی وسیع تر از حوصله / در ازدحام وهمهمه کِل میزد؟...» (نفسه: ٣٨٠)

- "ما هذا الأخضر الأحمر؟ ما هذا الأخضر الأحمر الذي تزرعه؟/ من هذه المرأة التي نسيت لحنالنوحية المحلية/ برقبتها التي تخطت الحادثة/ ووقفت بقامة أطول من كل النساء/ وبقلب أوسع من الصبر/ تزغرد وسط الزحمة والهمهمات".

ففي هذا الشعر جاءت كلمة "خوانگریو" أي النوحية وهي كلمة مركبة من كلمة "خواندن" القراءة و"گریستن" البكاء، وهي أبيات محلية تنشدها النساء في المآتم ويبكين. وكلمة "كِل زدن" أي الزغردة هي أيضاً أناشيد تنشدها النساء في حفلات الزفاف.

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

- «... باید گلوی مادر خود را / از بانگ رود رود بسوزانیم.» (نفسه: ٣٨٩)

- "ويكون أن تجرحَ الأمُ الثكلى / حنجرتها بسبب النوح على ولدها".

وهنا "رود" تعنى الولد فى بعض مناطق الجنوب، حيث تقول الأمّهات عند موت أبنائهن "رود، رود".

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من الألفاظ والتراكيب قوله: "زلفونت"، أى خصلة شعر، "روزگارمو"، حياتنا (٦٨) "مو خوندم"، أقرأ (٦٩) "رودارود"، الابن (٤٤١) "كاكا على"، الأخ على، "عامو رضا" ، العم رضا(٥٥٣).

التجديد فى الألفاظ والتراكيب

يعدّ استحداث الكلمات الجديدة، وابتكار التراكيب البديعة من أبرز مميّزات لغة الشعر المعاصر، إذ تمتلأ قصائد الشعراء المعاصرين، ولاسيما القصائد النيمائيّة[١] وشعر النثر بهذه الألفاظ والتراكيب المستحدثة والموسقة. وتبدو أهمّيّة هذا الأمر فى أنّ الشعر بشكل عامّ قد يدور حول محور هذا الكشف أو الكلمة الجديدة المستحدثة أو على الأقلّ قد تكون هذه الكلمة هى ما يجذب عين القارئ، ويطرب أذنيه عند القراءة. وهذا ما ينطبق على شعر أمين بور، حيث يعد هذا النوع من التجديد من أهمّ الخصائص اللغويّة عنده، إذ «يعدّ النضج المترافق بالتقنيّات الأدبيّة الخاصّة ملحوظاً فى كلّ المجموعة الشعريّة لأمين بور، حيث نجد تراكيب الألفاظ الموسقة والجميلة بدلالات متعدّدة سامية تحتاج ساعات من البحث والدراسة.» (صالحى ونوبخت، ١٣٩١ش: ٩١) وهذا التجديد فى شعر أمين بور يتولّد من طريقتين، فهو حيناً يعمد إلى خلق الألفاظ والتراكيب وفق قواعد اللغة، وأحياناً يقوم بصنع الألفاظ والتراكيب منحرفاً عن قواعد اللغة (الانزياح)[٢]، ونوضح هنا بشكل مستقلّ كلاًّ من الطريقتين:

الطريقة الأولى أى الكلمات المبتكرة فى إطار قواعد اللغة وتكثر فى أشعار أمين بور، حيث يقوم الشاعر فى هذه الطريقة بتركيب كلمتين موجودتين أصلاً، ليصنع كلمة جديدة، وبذلك يثرى اللغة لأنّ هذه الكلمة تتسرّب تدريجيّاً إلى اللغة، وتكون قيمتها الأدبيّة

١. شعر نيمايى: نوع من الشعر الفارسى الحديث.
٢. الانزياح يعنى الانحراف عن قواعد اللغة المعروفة، وعدم موافقة الكلام للغة المألوفة. (سنكرى، ١٣٨٣ش: ٤٢)

لصالح اللغة في المحصلة، وفيما يلي نماذج لهذه الألفاظ المركّبة:

- «ای شکوه بیکران اندوه من / آسمان دریای جنگل کوه من!» (أمین بور،١٣٩١ش: ٤٣)

- "يا حزني العظيم اللامتناهي / بسعة سمائي البحرية وغابتي الجبلية".

- «گریز از میانمایگی / آرزویی بزرگ است؟» (نفسه: ٢٦)

- "الفرار من الوسط / أمنية عظيمة؟".

شهر شب با داغیاد تو چراغان شد ولی حالیا در سوگ چشمت حال آبادی خراب

(نفسه: ١٧٢)

- "مدينة الليل أشرقت بنيران ذكراك ولكن / الآن خرب العمران من المأتم في عينيك".

ای خوابخنده‌های تو گهواره دلم بی تاب می‌شود دلم از موج تاب تو

(نفسه: ٢٠٦)

- "أيتها الأحلام الضاحكة في مهد قلبي / يضطرب قلبي من أمواجك المضطربة".

ومن الأمثلة الأخرى:

"انگشتهای هیس"، أصابع الهس (٩) "مسلخ تقدير"، مسلخ القدر (٢٢) "شادی شمشاد"، سعادة الشمشاد (٣١) "هُرم نفسهایم"، حرارة أنفاسي (٤١) "آسماندریا"، السماء البحرية، "جنگلکوه"، الغابة الجبلية (٤٣) "بادِ دوندگی"، ريح الركض، "غزالِ رمندگی"، غزال الشرود (٤٦) "موسای تکلم"، موسى التكلم (٥٦) "رقص بسمل"، الرقص المولوي (٥٩) "رسم اخوانیه"، الطقوس الصوفية (٦٥) "صندوقچه راز خدا"، صندوق السر الإلهي (٦٦) "التهاب آفتاب"، التهاب الشمس، "گدازه‌های درد"، حمم الألم (٨٠) "ذوالفقار آبدار"، ذو الفقار الغض (٨١) "آهنگ ترِ ترانه‌ها"، الأغاني الأكثر موسيقى (٨٢) "رقص سراب"، رقص السراب (٨٤) "روزگار دل"، زمان القلب (٩٤) "نسیم نازک اسفند"،نسيم اسفند[١] اللطيف، "حوله ی نمدار ونرم بامدادان"،منشفة الفجر الرطبة الناعمة (١٠٠) "خلسه وار خلوت"، الخلوة المختلسة(١٠٧) "بالهای سراسیمه"،

١. اسفند: الشهر الثاني عشر في السنة الفارسية.

الأجنحة المضطربة (١١٧) "عصاى اسـتوايى"، العصا الاستوائية، "دهانِ درة سقوط"، فم وادى السـقوط (١٢٢) "ردپاى دقايق"، تعقّب الدقائق (١٣٠) "اى همه هرگز"، "اى همه هيچ"، يا كلَّ أبداً، ويا كلَّ لا شـىء (١٣٥) "ثانيه‌هاى گريز"، ثوانى الفرار (١٣٦) "ترسـخورده"، خائف (١٣٨) "يادداشـتهاى درد جاودانگى"، مذكّرات الوجع الخالدة (١٤٤) "چشمواره‌هاى تنگ"، كالعيون الضيقة (١٤٥).

أمـا الطريقة الثانية لأمين بور فهى التجديد عبر كسـر قواعد الكلمات، حيث يعمد الشاعر بهذه الطريقة إلى انتهاک قواعد اللغة وتجديدها، «وهذا الخروج عن القواعد- إذا تمّ بشكل واعٍ جمالى ومنظّم- يؤدى لازدهار الشعر وسموه واستمراره، فضلاً عن أنّه يسـاعد فى إثراء اللغة أيضاً. وبعبارة أخرى هناک نوع من التبادل بين اللغة والأدب... وبالطبـع فليـس كل الخارجين عن القواعد منظّمـين فى خروجهم، فهذا الذى لا يعرف اللغة جيداً، ولا يملک فهماً دقيقاً لخفايا اللغة وطاقاتها وتطوّراتها وبنائها، فلا يمكن إلا أن يكون مخرّباً ومضعفاً للغة.» (سنكرى، ١٣٨٣ش: ٤٢) وأمين بور تمكّن بمعرفته الكاملة لطاقات اللغة الفارسـيّة من خلق ألفاظ جميلة نرى نموذجاً منها فى أنشـودة "خاطرات خيس" أى " الذكريات المبلّلة" يقول:

- «صـداى تـو مرا دوباره برد / به كوچه‌هاى تنگ پـا برهنگى / به عصمت گناه كودكانگـى /... به لحظـه نگاه ناگهانگى / ... به بوى لحظه‌هاى بـى بهانگى /... به موج انتهاى بى كرانگى /... آه بى ترانگى.» (أمين بور، ١٣٩١ش: ١٣٧-١٣٩)

-"أخـذنى صوتک مرةً أخـرى / إلى الأزقّة الضيّقة، بقدمـى الحافيتين / إلى براءة ذنـوب الطفولة /... إلى لحظة النظـرة المباغتة / ... إلى رائحـة اللحظات /... إلى موج النهاية اللامتناهى /... آه بدون غناء."

حيث قام الشـاعر فى هذه الأنشـودة بابداع قاعدة جديدة فى توليد الكلمات. ومن النماذج الأخرى قصيدته الغزلية "قدر اندوه" أى قدر الحزن:

هـر چه شـد انبوه تر گيسـوى تو مى‌شـود انـدوه تـر انـدوه مـن!

(نفسه: ٤٣)

-"كلما صارتْ ضفائرك أكثر كثافةً/ كلما زاد حزنى أكثر".

ويعد هنا استعمال الصفة "انبوه" أى الركام أو الكثيف و"اندوه" أى حزن مع اللاحقة "تر"، خروجاً على القاعدة (انزياح).

ومن الأمثلة الأخرى:

"من‌ها"، الأنوات، جمع أنا(٣٥) "بى چراتر"، بدون لماذا (٣٩) "خروار"، حِمل(١٥٣) "از اگر"، مِن إذا (١٦٣) "پسينگاه"، المكان التالى (١٦٧) "انتظارى ام"،أنا المنتظر، "كارى ام"، عملى، "بيارى ام"، تحضرنى (١٧٤) "بهارها"، الربيعات (١٨٩) "آفتابا"، يا شمس (١٩١) "تابيدنى"، إشراقية، "باليدنى"، افتخارية، "شب تر"، أكثر ليلية، "ناديدنى"، اللامرئية، "پيچيدنى"، التعقيدى (٢٠٨) "سنگ تر"، أكثر تحجراً، "انبوه تر"، أكثر كثافة (٢١٤) "بايسته اى"، ملزومى، "خواستنى تر"، أكثر مرغوبية (٢١٧) "ابدم"، أبديتى (٢٢٩) "نهفتنى"، المُغَيب (٢٤١) "قصابكان"، تصغير الجزارين (٢٥٠) "ديگرتر"، أكثر غيرية (٢٥٨) "دوست تر"، أكثر حبّاً (٢٦٠) "اسفندها"، الاسفندات (٢٨٧) "ناپاره"، اللاممزق (٣١٦) "ايستادنى"، وقوف(٣٥٩) "خامشانه"، بصمت (٣٨٥) "ايستاده اند"، وقفوا (٣٨٨) "بى خويشى"، وحيد (٤١٠) "بنهفتن"، مخفى (٤٣١) "مينشويم"، لا نصبحُ (٤٤٧).

تناسب الألفاظ (مراعاة النظير)

يعرف التناسب بين الألفاظ بأسماء أخرى هى "مراعاة النظير"، "النوافق"، "التآلف" وهو «أن يُؤتى بالكلمات المتماثلة والمتناسبة، وأن يجمع بين الأشياء المتوافقة فى الشعر والنثر.» (داد، ١٣٨٠ش: ٢٦٨) وتعدّ هذه الأداة نظراً لأهمّيّتها من الضروريّات الأساسيّة للكلام الأدبى. فبواسطة هذه الصنعة يمكن ايجاد الارتباط والتآلف بين الكلمات المستعملة فى الكلام الأدبى، لتصبح الكلمات أجزاءً من كلٍّ موحد. (شميا، ١٣٨٣ش: ١٠٧) وهذه الأداة هى من أكثر الأدوات الأدبيّة استخداماً عند أمين بور، بحيث يمكن أن نلحظ نماذجاً عن هذه الأداة فى كلّ مكان فى مجموعته الشعريّة، يتميّز أسلوب أمين بور فى هذا الأمر باستخدام اصطلاحات وألفاظ العلوم المختلفة والموافقة بينها للتعبير

عن أفكاره وعواطفه، كما يسعى للمحافظة على هذا التناسب على المستوى الأفقى والعمودى لشعره. غزلية "مساحت رنج" أى "مساحة الوجع" هى إحدى الأمثلة على استخدام الاصطلاحات والألفاظ المتعلقة بالرياضيّات والحساب:

شعاع درد مرا ضرب در عذاب كنيد　　مگر مساحت رنج مرا حساب كنيد

محيط تنگ دلم را شكسته رسم كنيد　　خطوط منحنى خنده را خراب كنيد

(أمين بور، ١٣٩١ش: ٣٩٤)

-"اضربى نصف قطر ألمى بالعذاب/ لتحصلى على مساحة وجعى".

-"ارسمى محيط قلبى الضيّق المكسور/ خربِى خطوط منحنى الضحكة".

ومن هذا غزلية "جغرافياى ويرانى" أى "جغرافيا الخراب" ونشهد فيها حضوراً ملحوظاً لاصطلاحات وألفاظ الجغرافيا يقول:

دلم قلمرو جغرافياى ويرانى است　　هواى ناحيه ما هميشه بارانى است

دلم ميان دو درياى سرخ مانده سياه　　هميشه برزخ دل تنگه‌ى پريشانى است

مهار عقده ى آتشفشان خاموشم　　گدازه‌هاى دلم دردهاى پنهانى است

(نفسه: ٣٩٣)

- "قلبى حدودٌ جغرافيةٌ مهدّمة/ مناخُ إقليمى ماطرٌ دائماً".

- "قلبى ظلّ أسود بين بحرين أحمرين/ ومضيق قلبى البرزخى مضطرب".

- "أسيطر على عقدة بركانى الخامد/ فحممُ قلبى هى آلامى الخفيّة".

أمَّا غزلية "اخوانيه" فتمثل نموذجاً لاستخدام الألفاظ الفلسفيّة والمنطقيّة. يقول الشاعر:

مگر موج دريا ز دريا جداست　　چرا بر يكى حكم كثرت كنيم؟

پراكندگى حاصل كثرت است　　بياييد تمرين وحدت كنيم

وجود تو چون عين ماهيت است　　چرا باز بحث اصالت كنيم؟

اگر عشق خود علت اصلى است　　چرا بحث معلول و علت كنيم؟

(نفسه: ٦٤)

- "أينفصل موج البحر عن البحر / لما نعمم على الواحد".
- "التبعثر ناتج عن الكثرة / فتعالوا نتمرن على الوحدة".
- "وجودک هو الحقيقة نفسها / فلماذا البحث عن الأصل".
- "وإذا كان العشق هو العلّة الأصليّة / فلماذا البحث فى العلّة والمعلول".

ومن النماذج الأخرى على التناسب فى الألفاظ:

الاصطلاحات المتعلّقة بالكتب والمكتبات (٨) الاصطلاحات المتعلّقة بالبحر (٣٤) الاصطلاحات المتعلّقة بالماء والهواء (٤٨) الاصطلاحات المرتبطة بالبحر (٦٠) الاصطلاحات المتعلّقة بالغابة (٦١) الاصطلاحات المرتبطة بالصلاة (٦٣) الاصطلاحات المرتبطة بالزمان (٧١) الاصطلاحات المرتبطة بالينابيع والشلالات (٨٠) الاصطلاحات المتعلّقة بالطبيعة (١٣١) الاصطلاحات المتعلّقة بالورد والحدائق (١٨٥) الاصطلاحات المتعلّقة بالربيع (١٨٩) الاصطلاحات المتعلّقة بالجبال والصخور (٢١٤) الاصطلاحات المتعلّقة بالدفتر والكتاب (٢٨١) الاصطلاحات المتعلّقة بالسماء (٣٤٧) الاصطلاحات المتعلّقة بالزهر والشجر (٣٥٩) الاصطلاحات المتعلّقة بالزراعة (٤١٠).

بروز بعض الألفاظ

من الأمور اللافتة فى أشعار أمين بور بروز بعض الألفاظ بسبب غزارتها الملحوظة، وهو ما يمكن تحليله وتبريره من الناحية الأسلوبية والنفسية. وأهمّ هذه الألفاظ الألفاظ المتعلّقة بـ "الحرب والدفاع المقدس" و"مظاهر الطبيعة" و"مظاهر الطفولة".

الألفاظ المرتبطة بالحرب والدفاع المقدس

أمين بور من أوائل شعراء الثورة الإسلامية الذين حضروا فى ساحة الدفاع المقدس بعد شروع الحرب المفروضة على إيران، وعمل خلال وجوده فى جبهات القتال على رفع معنويات المقاتلين من خلال أشعاره، هذه الأشعار التى كان لها أثرٌ كبيرٌ على المقاتلين، وكانت حافزاً لدخول الشعراء الآخرين فى هذا المجال، واستطاع أمين بور بثباته والتزامه بهذا المجال حتّى نهاية حياته أن يطرح نفسه كأحد أبرز شعراء الدفاع

المقــدس. (صرفی وهاشمــی، ١٣٩٠ش: ٣٢٤) هذا الالتزام المترافــق بالتعبير الفنّی دفع البعض لتسميته بـ"ملک شعراء الثورة والحرب" (محقق، ١٣٧٨: ٥٦) و"قائد شعر الثورة". (علــی زادة وباقی نجــاد: ١٣٩١ش: ١٧٩) ولذلک فمن الجلیّ أن الكلمات المتعلّقة بـ" الحرب والدفاع المقدس" لابدّ و أن تحوز مكانة بارزة فی أشعاره.

وبقراءة المجموعة الكاملة لأشعار أمين بور والتی تضمّ سبعة مجموعات شعرية تبيّن أنّه باســتثناء مجموعة " منظومه ی ظهر روز دهم"، شــعر ظهر اليوم العاشر تناول أمين بور موضوع الدفاع المقدس مباشــرةً فی مجموعة "دستور زبان عشق"، قانون لغة الشعر، فی (٦) أشــعار و "گلهــا همه آفتابگرداننــد"، الورود كلّها عبّاد شمــس (٦) و"آينه‌های ناگهان"، مرايا المفاجأة (١٤) و"تنفس صبح"، تنفّس الصباح (٣٤) و"مثل چشــمه، مثل رود"، كالنبع كالنهر (٤) و"به قول پرستو"، كما قال السنونو (١) أشعار. وفضلاً عن هذه الأشعار، فقد تناول أمين بور موضوع الدفاع المقدس بصورة غير مباشرة فی ثنايا الكثير من أشعاره.

الأناشــيد الآتية هی نمــاذج تُظهر اســتخدام أمين بور للكلمــات المتعلّقة بالحرب والدفاع المقدس فی شعره يقول:

- «وقتی كه لحظه، لحظه ی رفتن بود/ آن سبز، با سخاوت خورشيد/ بخشيد هرچه داشت/ جز آن لباس سبز/ و نقش آن كلام الهی را/ رهتوشه ی شهيد همين بس:/ يک جامه، يک كلام/ تصويری از امام...» (نفسه: ٣٨١)

-"عندما كانت اللحظة لحظة الرحيل/ هذا الأخضر بكل كرم الشــمس/ أعطی كلَّ ما لديه/ باستثناء هذه الثياب الخضراء/ و دور ذلک الكلام الإلهی/ إذن هاهو زاد الشهيد:/ ثيابٌ، كلام / صورةٌ للإمام..".

- «در شــهر ما/ ديوارها دوباره پر از عكس لاله‌هاســت/ اينجا/ وضعيت خطر گذرا نيست/ آژير قرمز است كه می‌نالد...» (نفسه: ٣٨٣)

- "فی مدينتنا/ امتلأت الجدران مرة أخری بصور الزنبق/ هنا/ حالة الخطر ليســت عابرة/ صفّارات الإنذار الحمراء تئن...".

پـس پـدر کـی ز جبهـه می‌آید؟   بـاز کـودک زمـادرش پرسـید
گفـت مادر بـه کودکش کـه بهار،   غنچه‌هـا و شـکوفه‌ها که رسـید

(نفسه: ٤٧٦)

- "سأل الطفل أمّه مرّة ثانية: متى يعود أبي من الجبهة".
- "قالت الأمّ لطفلها: يعود عندما يحلُّ الربيع والبراعم والأزهار".

ومن الأمثلة الأخرى:

الشهيد، الفتح، العدو، الهزيمة (١٦) الشهيد، التراب، الدم، النصر، الحرب (١٧) نبات الحوذان (٦٣) العشّاق، الدم، التفريق(١٢٩) شهدائک (٢٦٤) وادی الدم (٣٦٩)الشهادة، الشهداء (٣٧٧) الهجوم، المقاومة (٣٧٨) الأخضر الأحمر (٣٨٠) الحرب، السلاح، بندقيّة (٣٨٢) الصاروخ، الخراب، الملطّخ بالدم، الزنبق (٣٨٣) الانفجار، الدموی (٣٨٧) الإمام، الاستقامة، الإيثار، الثورة (٣٨٨) الموت الأحمر، خزامی (٣٩٥) الحماسة، الدم (٤٠٢) السماعة الحمراء، الموت المفاجئ (٤٠٣) نباتات الحوذان، الحمامة، الدم (٤٠٦) النار، الدخان، الخرائب، قصة الحرب (٤٤١) الإمام، الدم، الشهيد، الزنبق (٤٥٥) الشهداء (٤٥٦) الجبهة (٤٧٦) الفهميدون، (الشهيد فهميده) (٤٨٤).

الكلمات المتعلّقة بمظاهر الطبيعة

تحتل الطبيعة حيّزاً كبيراً فی قصائد أمين بور، وهذا ما أعطی لأشعاره نكهة خاصّة، وجعلها أكثر وضوحاً للقارئ، ويعدّ اهتمامه بالطبيعة وعناصرها سمة أسلوبيّة يمكن دراستها فی عدة أقسام وهی:

الكلمات المتعلّقة بالليل والنهار

تعدّ الكلمات المتعلّقة بالليل والنهار من أكثر الكلمات البارزة تردّداً فی أشعار قيصر وتضمّ الفئات التالية:

النهار وظواهره: النهار(٨٤ مرّة)، الشمس و الشعاع (١٠٠مرّة)، الصباح (٢٨مرّة)، الظهر(مرّتين)، الغروب (٣ مرّات) طلوع الشمس (٦مرّات).

الليل و ظواهره: الليل(١١١ مرّة)، القمر (٣٣مرّة)، النجوم (٢٩ مرّة). وبذلک تکون کلمة الليل أکثر الکلمات تردّداً فى أشعاره حيث تکرّرت (١١١ مرة).

فيما يلى الصفحات المتعلّقة باستخدام هذه الکلمات فى المجموعة الشعرية لأمين بور:

(١٠)، (١١)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٤٤)، (٤٧)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥٢)، (٥٦)، (٥٧)، (٦١)، (٦٨)، (٦٩)، (٧٠)، (٧١)، (٧٨)، (٧٩)، (٨٠)، (٨١)، (٨٥)، (٩٠)، (٩٤)، (١٠٠)، (١١٦)، (١١٧)، (١٢١)، (١٢٢)، (١٢٤)، (١٢٥)، (١٢٦)، (١٣٠)، (١٣١)، (١٣٧)، (١٤٠)، (١٤٥)، (١٤٦)، (١٧١)، (١٧٢)، (١٧٨)، (١٧٩)، (١٨٠)، (١٨٧)، (١٩٠)، (١٩٤)، (١٩٦)، (٢٠٣)، (٢٠٥)،(٢٠٦)، (٢٠٧)، (٢٠٨)، (٢١٥)، (٢١٧)، (٢١٨)، (٢١٩)، (٢٢٢)، (٢٢٦)، (٢٣٥).

القصيدة التالية هى نموذج لاستخدام قيصر لهذه الألفاظ:

- «... اينجا/ ديوار هم/ ديگر پناه پشت کسى نيست/ کاين گور ديگرى است که استاده است/ در انتظار شب/ ديگر ستارگان را/ حتى/ هيچ اعتماد نيست/ شايد ستاره‌ها/ شبگردهاى دشمن ما باشند/ اينجا/ حتى/ از انفجار ماه تعجب نميکنند/ اينجا/ تنها ستارگان/ از برج‌هاى فاصله ميبينند... .» (نفسه: ٣٨٤)

- "...هنا / الجدار أيضاً/ ليس ملاذاً لأحد بعد الآن/ کأنّ قبراً آخراً واقفاً/ ينتظر الليل/ حتّى النجوم/ لا يوثق بها/ ربما کانت النجمات/ أغوال عدوّنا/ هنا/ لا يتعجّبون حتّى من انفجار القمر/ هنا/ فقط النجوم/ يرون المسافات من الأبراج....".

الکلمات المرتبطة بالفصول

فيما يتعلّق بالفصول فقد تکرّرت کلمة الربيع (٣٧ مرّة) والخريف (٩ مرّات) والشتاء (مـرّة) والرعد (٥ مرّات) والـبرق (مرّتين) والمطر(٤٢ مرّة) والثلـج (٤ مرّات) والبَرَد (مرّتين) وکلمة فصل نفسـها تکرّرتْ (٢٥ مرّة)، وبذلک تکون الکلمات المرتبطة بالربيع والمطر هى أکثر الکلمات تردّداً فى أشعار أمين بور مقارنةً مع الکلمات الأخرى.

فيما يلى أرقام الصفحات المتعلّقة بهذه الکلمات فى المجموعة الشعريّة لأمين بور:

(٤٨)، (٥١)، (٧١)، (٧٦)، (٨٦)، (٨٧)، (٨٨)، (٩٠)، (١٠١)، (١٠٥)، (١٢١)، (١٢٦)، (١٣١)، (١٣٦)، (١٣٧)، (١٧٣)، (١٨٠)، (١٩٢)، (١٩٧)، (٢٠٣)، (٢٢٢)، (٢٢٥)، (٢٦٧)، (٢٧٤)، (٣٠٤)، (٣٠٥)، (٣٢٥)، (٣٢٦)، (٣٢٨)، (٣٣١)، (٣٤٨)، (٣٥٠)، (٣٥٩)، (٣٧٤)، (٣٩١)، (٣٩٢)، (٣٩٣)، (٣٩٦)، (٣٩٧)، (٤٠٣)، (٤٠٧)، (٤٠٨)، (٤١١)، (٤١٢)، (٤٢١)، (٤٣٣)، (٤٤٦)، (٤٧٢)، (٤٧٥)، (٤٧٦)، (٤٨٨)، (٤٩٢)، (٥١٠)، (٥١٢)، (٥١٤)، (٥٣٤)، (٥٤٦)، (٥٥٠)، (٥٥٢).

القصيدة التالية هي نموذج لاستخدام هذه الكلمات في شعره:

- «... آن روز، روز چندم اردیبهشت/ یا چند شنبه بود/ نمی‌دانم/ آن روز هر چه بود/ از روزهای آخر پاییز/ یا آخر زمستان/ فرقی نمیکند/ زیرا / ما هر دو در بهار/ - در یک بهار-/ چشم به دنیا گشوده ایم.../ آن فصل/ -فصلی که میتوان متولد شد-/ حتماً بهار باید باشد/ و نام تازه ما، حتما/ دیوانه وار باید باشد... .» (نفسه: ٢٧٤)

-" ذلك اليوم كم يوافق من شهر اردیبهشت/ أي يوم في الأسبوع/ لا أعلم/ مهما كان هذا اليوم/ من أيّام الخريف الأخيرة/ أو أيّام الشتاء الأخيرة/ لا فرق/ لأنّنا/ نحن الاثنان ولدنا في ربيعين/ في ربيع واحد/ هذا الفصل/ الذي يستطيع أن يولد/ لابدّ أنّه الربيع حتماً/ واسمنا النضر حتماً/ لابدّ أن يكون مجنوناً.....".

الكلمات المتعلّقة بعالم النبات

اهتمّ أمين بور اهتماماً خاصًّا بعالم النبات، وبرؤيته الواضحة الواسعة تناول أكثر النباتات في شعره، ومن ذلك كلمة وردة التي تكرّرت (١١٣مرّة) وكلمة البستان والحديقة التي تكرّرت (٥١ مرة) وكلمة شجرة (١٩ مرة) وهذه الكلمات هي أكثر الكلمات تردّداً في شعره، ومن الورود تكرّرت وردة الزنبق (١٩ مرة) والورد الجوري (١٣ مرة) وزهرة اللوتس (٤ مرات)، ومن الأشجار نجد حضوراً لشجرة السرو (٧ مرات) وشجرة الصفصاف (٦مرات)، كما اهتمّ قيصر بأقسام النباتات ولاسيّما الأوراق (٣٧ مرة) والفرع أو الجذع (٢٥ مرّة) والأزهار (٢٨)، كما نجد حضوراً واضحاً لنباتات

أخرى هى "العشب، الخضر، الشوك، الحصى، القمح، الشعير، التفاح، البطيخ، الحبوب وعبّاد الشمس".

فيما يلى أرقام الصفحات التى استخدمت فيها هذه الكلمات بالترتيب:

(٣١)، (٣٥)، (٣٩)، (٤١)، (٤٤)، (٤٨)، (٥٠)، (٥٦)، (٥٩)، (٦١)، (٦)، (٦٥)، (٧٦)، (٧٧)، (٨٠)، (٨١)، (٨٢)، (٨٧)، (١٠٣)، (١٠٥)، (١١٣)، (١١٤)، (١١٩)، (١٢٠)، (١٢١)، (١٣٠)، (١٤١)، (١٤٥)، (١٤٨)، (١٥٧)، (١٦١)، (١٧٤)، (١٧٨)، (١٧٩)، (١٨٢)، (١٨٥)، (١٨٦)، (١٨٩)، (١٩٠)، (١٩١)، (١٩٧)، (١٩٩)، (٢٠٠)، (٢٠١)، (٢٠٢)، (٢٠٧)، (٢١٤)، (٢١٦)، (٢١٨)، (٢١٩)، (٢٢٢)، (٢٣٨)، (٢٤٣)، (٢٦١)، (٢٦٣)، (٢٧٣)، (٢٩٢)، (٣٠٧)، (٣٢٢)، (٣٢٦).

المقطوعة الشعريّة التالية نموذج عن استخدام هذه الكلمات فى أشعاره:

- «... كاسه‌ى شبنم به دست/ لاله مى‌گيرد وضو/ بيدها گرم نماز/ بادها درهاى و هوى/ سرو سر خم مى‌كند/ غنچه لب وا مى‌كند/ در ميان شاخه‌ها/ باد غوغا مى‌كند/ شاخه‌ها گل مى‌كنند/ لحظه ى سبز دعا/ دستها پل مى‌زنند/ بين دلها و خدا» (نفسه: ٤٦٤)

- "... كأس الندى تمسكه يدُ/ الزنبق للوضوء/ الصفصاف غارقٌ فى الصلاة/ الرياح صاخبة/ والسرو يحنى رأسه/ والزهور تفتر شفاهها/ الريح تعصف/ بين فروع الشجر/ الفروع التى أزهرت/وفى لحظة الدعاء الخضراء/ تمدّ الأيدى جسوراً/ بين القلوب والله".

الكلمات المستمدّة من عالم الحيوان

تحتلّ الحيوانات مكانة خاصّة فى شعر أمين بور، ومنها الفراشة التى تمثّل أكثر الكلمات تردّداً فى أشعاره حيث وردت (١٧ مرّة) وتأتى بعدها الحمامة التى وردت (١٥ مرّة)، كما نجد ألفاظاً مثل الطير والدجاج وكلّ منها تكرّرت (١١ مرّة) والحصان (٩ مرّات) والكتكوت (٨ مرات) والسنونو (٥ مرات) والبلبل والعصفور كلّ منها (٤ مرات) والغراب والدود كل واحد منهما (٣ مرّات) والخفّاش والكنارى كلّ منهما تكرّر (مرّتين) والغزال والبومة و اليعسوب كلّ منها استُخدم (مرّة واحدة) فى أشعار أمين بور.

فيما يلي أرقام بعض الصفحات المتعلّقة باستخدام قيصر لهذه الكلمات بالترتيب:
(٤٦)، (٦٢)، (٦٧)، (٧٣)، (٨٧)، (١٤١)، (١٦٢)، (١٦٨)، (١٧٧)، (٢٣٦)، (٢٤٩)، (٢٩٣)، (٢٩٥)، (٣٢٩)، (٣٣٦)، (٣٤٠)، (٣٥٤)، (٣٦١)، (٣٦٢)، (٣٩٥)، (٤٠٦)، (٤٠٧)، (٤٠٩)،(٤٢١)، (٤٣٠)، (٤٣٩)، (٤٤٩)، (٤٧١)، (٤٧٣)، (٤٩٤)، (٤٩٨)، (٥٠٣)، (٥٠٨)،(٥٠٩)، (٥١٨)، (٥٢٨)، (٥٢٩)، (٥٣١)، (٥٣٧)، (٥٥٠)، (٥٥١)، (٥٦٠)، (٥٦١)، (٥٦٧).

القصيدة التالية نموذج عن استعمال هذه الألفاظ في شعر أمين بور:

- «آری اگر/ در باز بود و/ باز پرنده/ پس در پرنده اســت/ و همچنین اگر / در بسته بود و / بسته پرنده/ پس باز در پرنده است/ اما دری که باز نباشد/ دیگر نه در، که دیوار.../ اما پرنده بسته اگر باشد/ دیگر پرنده نیست، که مردار... .» (نفسه: ١٦٨)

- "نعـم إذا/ كان الباب مفتوحاً/ وكان البازي طائر/ فالباب طائر/ وكذلك إذا / كان الباب مغلقاً/ والمحبوس طائر/ فالباب طائر/ ولكن عندما لايكون الباب بازياً/ فلا باب هناك، بل جدار.../ ولكن إذا كان الطائر محبوساً/ فهو ليس بطائر/ بل ميت...".

وهنا يوظّف الشــاعر طائر البازي، الذي يشكّل جناســاً مع كلمة باز التي تعني في الفارسيّة مفتوح، ليدلّ على قيمة الحرّيّة التي تعادل الحياة.

عناصرالطبيعة الهامّة

فضلاً عن الكلمات السابقة، تظهر بعض من عناصر الطبيعة في شعر أمين بور ظهوراً خاصّاً، ومنها السماء التي تردّدت (٨٨ مرة) متفوّقة على الأرض التي وردت (٣٢ مرة) في أشعاره، كما استعملت كلمة الريح (٧٠ مرة) أي أكثر من النسيم الذي ورد (١٩ مرّة). كما تردّدت في أشعاره عناصر طبيعية أخرى كالبحر والمحيط (٤١ مرة) والماء الذي تردّد (٣٣ مــرة) والغابة التي تردّدت (٢٢ مرّة) و العاصفــة والجبل كلّ منهما ورد (١٧ مرّة) وأمّا الغبار فتكرّر(١٣ مرة).

فيما يأتي أرقام بعض الصفحات المتعلّقة باستخدام هذه الكلمات:

(١٨)، (٤١)، (٤٣)، (٤٤)، (٤٩)، (٥٢)، (١٠٠)، (١٢٢)، (١٣٠)، (١٣١)، (١٤٦)، (١٦٢)، (١٧٩)، (١٨٧)، (١٩٤)، (١٩٩)، (٢٠٣)، (٢٣٦)، (٢٤٠)، (٢٥٩)، (٣١٠)، (٣٢٢)، (٣٢٩)، (٣٣١)، (٣٣٧)، (٣٤٥)، (٣٤٧)، (٣٥٧)، (٣٦١)، (٣٩١)، (٤٠٤)، (٤٠٦)، (٤١٥)، (٤٢١)، (٤٤٩)، (٤٦٤)، (٤٧٠)، (٤٧٥)، (٤٨١)، (٤٩٢)، (٤٩٣)، (٤٩٩)، (٥٠٤)، (٥٢١)، (٥٢٢)، (٥٢٥)، (٥٢٦)، (٥٢٩)، (٥٣٠)، (٥٣٦)، (٥٣٧)، (٥٣٨)، (٥٣٩)، (٥٤٠)، (٥٤١)، (٥٤٧)، (٥٥٠)، (٥٥٥).

تمثّل القصيدة التالية مثالاً على استخدام قيصر لهذه الألفاظ:

- «تكيه داده ام/ به باد/ با عصاى استوايى ام/ روى ريسمان آسمان/ ايستاده ام/ بر لب دو پرتگاه ناگهان/ ناگهانى از صدا/ ناگهانى از سـكوت/ زير پاى من/ دهانِ دره سقوط/ باز مانده است.» (نفسه: ١٢٢)

- "اتّـكأتُ/ بعصاى الاسـتوائيّة/ على الريح/ وقفت / فوق عنان السـماء/ على شـفاهاويتين مباغتتين/ والضجيج المفاجئ/ والصمت اللامتوقع/ وتحت قدميَّ/ لا يزال فم وادى السقوط/ مفتوحاً".

الكلمات المتعلّقة بالطفولة

يعدّ الاهتمام بمرحلة الطفولة و تذكّر ذكريات هذه المرحلة من أهمّ سمات شعر أمين بور، وذكريـات الطفولة تعيد أمين بور إلى النصوص الأدبيّـة التقليديّة من ناحية، كما تعيده من ناحية أخرى إلى حضن حميميّة الريف والطبيعة التى أمضى أيام طفولته فيها، وعلى النقيض من ذلک، فقد اقترنت المراحل اللاحقة فى حياته بتطوّر مظاهر الحضارة التى أُفعمت بالنفاق وعدم الثقة.

نظر أمين بور نظرة رومانسـيّة إلى مرحلـة الطفولة، ووظّف ذخيرة ذكريات الطفولة لخلق معانٍ وصورٍ شـعريّة، فقد بقى تأثير هذه الذكريات خالداً فى روح الشـاعر، وظلَّ الشـاعر يتذكّر فى المراحل اللاحقة من حياته ذكريات طفولته بشىء من الحسرة. حيث نجد فى مجموعته الشـعريّة قصائداً تحمل عناوين الطفولة مثل "خواب كودكى" أى "حلم الطفولة" و"عكس كودكى من" أى "صورتى طفلاً" و"كودكان كربلا" أى " أطفال كربلاء"

و "کودکی‌ها ١" و "کودکی‌ها ٢" و "کودکی‌ها ٣" أی " "طفولیات ١" و "طفولیات ٢" وطفولیات ٣" إلی أخره، ولذلک فمن الطبیعی أن تکثر الألفاظ المتعلّقة بالطفولة فی أشعاره، وتمثّل قصیدة "جرئت دیوانگی" أی "جرأة الجنون" مثالاً علی استعمال هذه الألفاظ یقول:

- «امضای تازه ی من / دیگر / امضای روزهای دبستان نیست / ای کاش آن نام را دوباره / پیدا کنم / ای کاش / آن کوچه را دوباره ببینم / آنجا که ناگهان / یک روز نام کوچکم از دستم / افتاد / و لابه لای خاطره‌ها گم شد / آنجا که / یک کودک غریبه / با چشم‌های کودکی من نشسته است...» (نفسه: ٢٥٥)

-" توقیعی الجدید / لیس بعد الآن / کتوقیعی أیام الدراسة الابتدائیّة / یالیتنی أجد ذلک الاسم مرّة ثانیة / یالیتنی / أری ذلک الزقاق مرّة أخری / هناک حیث سقط اسمی الصغیر من یدی / فجأةً / واختفی بین الذکریات / هناک / حیث جلس طفل غریب / بعینین طفولیّتین..."

وفی قصیدة "کودکی‌ها ٢" " طفولیّات ٢" یقول:

- «باد بازیگوش / بادبادک را / بادبادک / دست کودک را / هر طرف میبُرد / کودکی‌هایم / با نخی نازک به دست باد / آویزان!.» (نفسه: ١٨)

-" الریح اللعوب / تُؤرجحُ الطائرة الورقیة / الطائرة الورقیة بید الطفل / وطفولتی / معلّقةٌ / بخیط رفیع بید الریح!".

ونلحظ هذه الکلمات فی القصائد التالیة:

"همزاد عاشقان جهان (٣)"، تؤام عشّاق العالم (٨) "طرحی برای صلح"، خطّة للسلام (١٥) "ترانه بارانی"، أغنیة مطریة (٨٦) (٩٢) "ترانه آبی اسفند"، أغنیة اسفند الزرقاء (١٠٣) "خواب کودکی"، حلم الطفولة (١٢٤) "خاطرات خیس"، الذکریات المبلّلة (١٣٧) "روز ناگزیر"، الیوم الحتمی (٢٣٥) "همزاد عاشقان جهان"، تؤام عشاق العالم (٢٧٢) "کودکی‌ها"، طفولیّات (٢٩٨) "پاکنویس، مبیضّة" (٣٧٦) "شعری برای جنگ"، شعر للحرب (٣٨٢) "مساحت رنج"، مساحة الوجع (٣٩٤) "فصل وصل"، فصل الوصل (٤١١) "همبازی"، رفیق اللعب (٤١٨) "دهکده خوب ما"، قریتنا الطیّبة (٤٦٧)

"آى گلهـا، چرا نمى‌خنديـد؟"، أيّتها الورود لما لا تضحكـين؟ (٤٧٦) "راه بالا رفتن"، طريق الصعود (٤٧٨) "بوى ماهِ مهر"، رائحة شـهر مهـر[1] (٤٨٠) "زنگِ صبح"، جرس الصباح (٤٨٣) "خنده ى غنچه"، ضحكة الزهرة (٤٨٤) "مدرسه منهاى چهار"، المدرسة ناقـص أربعة (٤٨٨) "حضور لالەهـا"، حضور الزنابق (٤٩٠) "خط خورشـيد"، خطّ الشمس (٤٩٢) "زنگ آغاز بهار"، لون بداية الربيع (٥١٢) "لالايى باد"، أنشودة الريح (٥١٦) "اتفاق ساده"، حدث بسيط (٥١٨) "خواب‌هاى طلايى"، الرؤى الذهبيّة (٥٢٥) "كلاس انشـا"، درس الإنشـاء (٥٣٥) "پيش از اين‌ها"، قبل ذلـک (٥٣٩) "بال‌هاى كودكى"، أجنحة الطفولة (٥٤٧) "منظومه ظهر روز دهم"، شعر ظهر اليوم العاشر (٥٦٩).

التلاعب بالكلمات والمعانى

اسـتمر تلاعب الشـعراء بالكلمات والمعانى بجدّيّة فى الشعر المعاصر، حتى تحولّ فى الواقع إلى تقنيّة، هذه التقنيّة التى أخرجت الشـعراء عن مسـارهم فى بعض الأحيان، وكانت سـبباً فى إنتاج شـعر لطيف جذاب أحياناً أخرى، وقد اسـتثمر أمين بور كغيره من الشعراء تقنيّة اللعب بالكلمات التى تنتهى لتشمل اللعب بالمعانى فى شعره، وفى هذه الحالات يتّسـم شعر قيصر بخاصّتين؛ الأولى تتابع الكلمات الموسيقية فى أكثر الحالات، ممـا يؤدّى لمـلء الفضاء الإيقاعى للشـعر، ومن ذلک قصيدة "پند پيشـينيان" "نصيحة الأسلاف" يقول:

- «پيشـينيان با ما/ در كار اين دنيا چه گفتند؟/ گفتند: بايد سوخت/ گفتند: بايد سـاخت/ گفتيم: بايد سوخت،/ اما نه با دنيا/ كه دنيا را!/ گفتيم: بايد ساخت، اما نه با دنيا/ كه دنيا را!» (نفسه: ١١٠)

- "أسـلافنا / ماذا قالوا لنا عن الدنيا /قالوا يجب أن نحترق/ قالوا: يجب أن نتأقلم مع المصاعب/ لكنّا نقول لابد أن نُحرقَ مصاعب الحياة/ لا أن تُحرقنا الحياة/ قلنا يجب أن نبنى/ لا أن نتأقلم مع سلبيّات الحياة!"

وكذلک فى قصيدة "طرحى براى صلح (٣)" "خطّة للسلام (٣)" يقول:

---

١. مهر: الشهر السابع فى السنة الفارسية.

– «شـــهیدی که بر خاک می‌خفت/ ســـر انگشت در خون خود می‌زد و می‌نوشت/ دو سه حرف بر سنگ:/ «به امید پیروزی واقعی/ نه در جنگ،/ که بر جنگ.» (نفسه: ١٧)

– "الشهيد الذی علی التراب يذوی/ يأخذ بأصابعه من دمه ويكتب/ حرفين ثلاثة علی الصخر:/ علی أمل النصر الحقيقی/ ليس فی الحرب/ بل علی الحرب".

أمّا الخاصّة الثانية فهی التلاعب بالكلمات علی أســـاس تشـــابه حروفها مما يؤدی لحيرة القاریء، ومثالها فی قصيدة "الاشتقاق" إذ يقول:

– «وقتی جهان/ از ریشـــه ی جهنم/ و آدم از عدم/ و ســـعی/ از ریشه‌های یأس می‌آید/ وقتی که یک تفاوت ساده/ در حرف/ کفتار را به کفتر/ تبدیل میکند/ باید به بی تفاوتی واژه‌ها/ و واژه‌های بی طرفی/ مثل نان/ دل بســـت/ نان را/ از هر طرف بخوانی/ نان است!» (نفسه: ٢٩٣)

– "عندما يأتی العالم/ من جذر جهنّم/ و آدم من العدم/ والمحاولة / من جذور اليأس تأتی/ عندما فرق بسيط/ فی الحرف/ يبدلُّ / الضبعَ إلی حمامة/ لابدّ من التعلّق بلامبالاة الكلمات/ وبالكلمات الحياديّة/ فالخبز / إذا قرأته من الطرفين/ خبز".

ويقول أيضاً فی قصيدة "تلقين":

– «این روزها که میگذرد/ شادم/ این روزها که می‌گذرد/ شادم که می‌گذرد/ این روزها/ شادم/ که می‌گذرد...» (نفسه: ٢٤)

– "هذه الأيام تمضی/ و أنا ســـعيد/ هذه الأيام تمضی / وأنا سعيد لأنّها تمضی/ هذه الأيام/ أنا سعيد/ لأنّها تمضی..."

ومن النماذج الأخری لهذا الاستعمال يمكن الإشارة للقصائد التالية:

"کودکی‌هـــا ٢"، الطفوليّات ٢ (١٨) "نام گمشـــده"، الاســـم الضائـــع (١٩) "آرزوی بـــزرگ"، الأمل الكبـــير (٢٦) "همین که گفتم"، كما قلـــت (٢٧) "انکار"، الإنكار (٩٩) "احوال پرسی ١"، السؤال عن الحال ١ (١١٨) "اما همیشه"، لكن دائماً (١٤٧) "مغالطۀ درست"، المغالطة الصحيحة (١٦٨) "سوگند"، القسم (٢٧٩) "قاف"، القاف (٢٨٠)"حرف آینه‌ها"، كلام المرايا (٢٨٤) "اعتراف"، الاعتراف (٢٩٢) "اشـــتقاق"، الاشتقاق (٢٩٣)

"فردا"، الغد (٣٣٩) "اتفاق"، الاتّفاق (٣٧٢).

استخدام الرمز

من الصواب أن اللغة البسيطة العفوية من أبرز خصائص شعر أمين بور، لكن هذا الأمر لا يتناقض مع التعبير الرمزی والرمزية، لأنّ الشاعر يمكن أن يستخدم التعبير العفوی البسيط فی التعبير عن معانيه الرمزية، ولذلک نجد الأسلوب الرمزی كثيراً فی ثنايا أشعار أمين بور، و تتنوّع الرموز بكثرة فی شعره بحيث يمكننا تقسيمها لثلاثة أقسام، القسم الأوّل يضم ّالرموز المستمدّة من المشاهد الطبيعية، والقسم الثانی الرموز المستلهمة من الحيوانات، والثالث يشمل الرموز المعتمدة على استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية.

ففی مجال القسم الأوّل أی مشاهد الطبيعيّة نری الشاعر يستعين بعناصر مثل زهر الزنبق والبنفسج والشجر والحديقة والغابة والريح والماء والنهر والمحيط والليل والصبح وشعاع الشمس والرماد والصحراء والألوان المختلفة لخلق عمل رمزی. قصيدة "حضور لالهها" "حضور الزنابق" تمثّل توظيفاً لهذه الكلمات فی شعر أمين بور يقول:

– «...جای او اينجا بود/ اينک ما/ تنها/ يک سبد لاله ی سرخ/ در كنار ما بود/ لحظه ای بعد، معلم سبد گل را ديد/ شانههايش لرزيد...» (نفسه: ٤٩١)

–"كان مكانه هنا/ هذا الذی/ تَرَكَنا وحيدِين/كان إلی جانبنا/ سلّة زنابق حمراء /بعد لحظة، رأی المعلّم سلة الزهر/ ارتعشت أوصاله... ."

ففی هذه المقطوعة الشعرية يمثّل ورد "الزنبق" رمزاً للشهيد، «فوردة الزنبق حمراء اللون نارية وهذا ما يجعلها ملائمة للدم.» (شميا، ١٣٧٧ش: ٩٩٠) ويعتقد محمود فتوحی بأن «لكل شعب رموزه الخاصة به فی التعبير عن أفكاره واعتقاداته، هذه الرموز المستمدّة من عمق التجارب الطقوسية والتراثية لهذا الشعب، بحيث تحمل هذه الرموز مفهوماً واحداً لدی جميع أفراد هذا الشعب، وعلى سبيل المثال فالزنبق الأحمر رمز الشهادة فی إيران.» (فتوحی، ١٣٨٥ش: ١٩١)

وفی مجال القسم الثانی أی الرموز المستلهمة من الحيوانات، فقد وظّف أمين بور

بعض أسماء الحيوانات مثل النمل والخفّاش والسنونو والحمامة فی ابتكار أشعار رمزية، ومن ذلک قصيدته "روز ناگزير" أی " اليوم الحتمی" يقول:

- «... روزی كه روز تازه ی پرواز/ روزی كه نامه‌ها همه باز است/ روزی كه جای نامه و مهر و تمبر/ بال كبوتری را/ امضا كنيم/ و مثل نامه ای بفرستيم/ صندوق‌های پستی/ آن روز آشيان كبوترهاست.» (نفسه: ٢٣٦)

- "اليوم الذی هو يوم الطيران الجديد/ اليوم الذی فيه تفتح كلّ الرسائل/ اليوم الذی يكون فيه مكان الرسالة والختم والطابع/ أجنحة الحمام/ نوقع عليها/ ونرسلها كالرسائل/ صناديق البريد يومئذٍ/ أعشاش الحمام".

ففی هذه المقطوعة الشعرية يشكل "الحمام" رمزاً للسلام والمحبة، «فالحمام طائرٌ اجتماعی للغاية، تمّ التأكيد دائماً علی رمزه للقيم الإيجابية، ففی الدلالات الرمزية فی اليهودية والمسيحية يمثّل الحمام فی العهد الجديد معادلاً لروح القدس، كما كان الحمام رمزاً كذلک للخلاص والعفوية، وأصبحت تمثل رمز عودة السلام والتناغم والأمل والسعادة عندما حملت الحمامة غصن الزيتون إلی سفينة نوح.» (شواليه و آلن كرابران، ١٣٨٨ش: ج ٤/٥٢٦و٥٢٧)

وفی مجال القسم الثالث أی استدعاء الشخصيّات التاريخية والدينية، فقد وظّف أمين بور شخصيات مثل "آدم (ع) واسماعيل و يوسف(ع) وزليخا و المسيح والحسين (ع) و النمرود والحلاج وشبان" فی إبداع آثار رمزية. القصيدة التالية تدلّ علی هذا التوظيف يقول:

- «نه گندم و نه سيب/ آدم فريب نام تو را خورد/ از بی شمار نام شهيدانت/ هابيل را كه نام نخستين بود/ ديگر/ اين روزها به ياد نمی‌آوری/ هابيل/ نام ديگر من بود/ يوسف، برادرم نيز/ تنها به جرم نام تو/ چندين هزار سال/ زندانی عزيز زليخا بود...» (نفسه: ٢٦٤)

-" لاقمح ولا تفاح/آدم انخدع باسمک / ومن شهدائک اللامنتهين/ كان هابيل الأوّل/ لا تتذكّر تلک الأيام/ هابيل/ كان اسمی الثانی/ يوسف كان أخی أيضاً/ وبسبب جريمة اسمک/ بقی عدداً من السنين/ فی زنزانة عزيز زليخا".

فقد أبدع الشاعر من خلال مزجه لأربعة رموز فی إطار أربع شخصيات تاريخية، فالشخصيّة الأولى هی شخصيّة آدم (ع) الذی يرمز للإنسان البدائی، أما الشخصيّة الثانية هابيل فهی عادةً رمز للإنسان البریء الذی يكون ضحيّة للتعنّت والحسد، وهنا يرمز هابيل للشهيد، والشخصيّة الثالثة هی شخصيّة يوسف(ع) وعادةً ما ترمز للضائع الذی يعود لمنزله فی نهاية المطاف، وهنا يرمز للطهارة والبراءة والتشرد فی الغربة والوحدة، بينما تمثّل شخصيّة زليخا «رمزاً للرغبات النفسية، والانقياد للنفس الأمّارة.» (قبادی، ١٣٧٥ش: ٨٩٢)

وفضلاً عن الأقسام التی ذكرناها، هناک رموز أخرى تنتمی لمجالات مختلفة مما يجعل تصنيفها أمراً عسيراً، مثل "الطفولة، القطار، المحطة، الطريق، المرآة، الضوء، الفأس، الجدار، النافذة، الزقاق". وتمثّل قصيدة "قطعنامه ى جنگل" أی "قرار الغابة" نموذجاً لهذا النوع من الرمز يقول:

- «طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل/ افتاد/ و هرچه را كه كاشته بوديم/ طوفان به باد داد... .» (امين بور، ١٣٩١ش: ٣٢٥)

- "عاصفة من الفؤوس/ هاجمت الغابة بغتةً/ وكل ما زرعناه/ ذهب مع الريح..."

ففی هذه المقطوعة يمثل "الفأس" رمزاً للعدو، كما تمثل كلمات " الغابة والعاصفة والريح" على التوالی رمزاً لـ" الشعب الإيرانی العزيز، وهجوم الأعداء، والنهب ".

مطابقة الجمل لقواعد النحو، وبنيتها النثرية

ومن الخصائص الشعرية الأخرى لأمين بور مطابقة الجمل لقواعد النحو، وبنيتها النثرية، ففی أغلب أشعار أمين بور نجد أن أجزاء الجملة فی مواقعها من الناحية النحوية، ولا نرى كثيراً من التقديم و التأخير، وباختصار فغالبية الجمل موافقة للقواعد النحوية، فكثيراً ما تقع أقسام الجملة عند قيصر فی مواقعها، أو نجد تغييراً بسيطاً فی مواقعها مما يحول شعره إلى نثر مباشر، وتلعب هذه السمة دوراً مهماً فی سهولة لغته، وتؤدی بالنتيجة إلى أن يدرک القاریء جيداً موضوع القصيدة، ويستمتع أيضاً بلغتها البسيطة والسهلة. والحقيقة أن هذه الملاحظة مثيرة للتأمل، إذ كيف تكون السهولة والبساطة سبباً فی

جمال الشعر، ربّما يمكننا القول إنّ هذه السمة هى السمة التى وصف بها كبار الأدباء لغة "سعدى"، وهى السهل الممتنع، قال "خانلرى" حول هذه الخاصة اللغوية: «إنَّ إحدى مهارات الشعراء قدرتهم -رغم كلّ القيود المفروضة عليهم- على تقريب بناء الجملة والعبارة من لغة التخاطب ولغة النثر، وكأنّه كان حرّاً بلا قيود، وهنا تكون لذّة السامع ناتجة عن شعوره بقدرة الشاعر ومهارته فى مزج الكلام.» (ناتل خانلرى، ١٣٤٩ش: ١٣) ونحن نجد هذه السمة بشكل لافت عند أمين بور، إذ يمكن لنا لو أمعنّا النظر فى ديوانه أن نجد أمثلة كثيرة على قدرته فى هذا المجال ومن ذلك قوله:

- «قطار مى‌رود/ تو مى‌روى/ تمام ايستگاه مى‌رود/ و من چقدر ساده ام/ كه سالهاى سال/ در انتظار تو/ كنار اين قطار رفته ايستاده ام/ و همچنان/ به نرده‌هاى ايستگاهِ رفته/ تكيه داده ام!. » (امين بور، ١٣٩١ش: ٧)

-" يرحلُ القطار/ ترحلين أنت/ ترحلُ كلّ المحطّات/كم أنا ساذج/ انتظرتك/ كل هذه السنوات/ كما/ ذهبتُ إلى سياج المحطة/ واتّكأتُ عليه!".

- «مرا / به جشن تولد/ فراخوانده بودند/ چرا / سر از مجلس ختم/ در آورده ام؟. » (نفسه: ٢١)

-"دعونى/ إلى حفلة عيد ميلاد/فلماذا/ وجدت نفسى فى مجلس عزاء؟"

وكذلك قصيدته الغزلية التى يقول فيها:

ناگهان ديدم سرم آتش گرفت سوختم، خاكسترم آتش گرفت
چشم وا كردم، سكوتم آب شد چشم بستم، بسترم آتش گرفت
در زدم، كس اين قفس را وا نكرد پر زدم، بال و پرم آتش گرفت

(نفسه: ٢٩٩)

- "فجأةً اشتعل رأسى/ واحترقتُ، حتى رمادى احترق"

"فتحتُ عينىَّ، ذاب صمتى/ أغمضتُ عينىَّ، احترق فراشى"

"طرقتُ الباب، لم يفتح أحدٌ باب القفص/ رفرفتُ بجناحى، احترقتْ أجنحتى وذيلى".

يتّضح لنا بالتأمل فى الأشعار السابقة مقدار مطابقة لغة أمين بور لقواعد النحو،

وتظهر هذه السمة فى أشعاره النيمائية التى تتجلّى فيها ذروة براعته، حيث يهتمّ أمين بور بشكل ملحوظ بهذه السمة التى تلعب دوراً مؤثّراً فى جذب القارئ، إذ يوجد الكثير من القصائد الغزلية والرباعيّات التى تبنى جميع عباراتها بناءً نثرياً مباشراً، أو تبنى القصيدة الغزلية على النثر المباشــر وتشــمل على تقديم وتأخير واحد أو اثنين، وربما كانت هذه السمة من أهم الخصائص اللغوية لشعر أمين بور، بحيث يمكن أن تكون موضوعاً لبحث أكثر عمقًا، ولكنّنا فضّلنا الاختصار لضيق المقام.

النتائج

١- وجدنا فى تحليلنا لأســلوب قيصر أمين بور، لغةً تمثّل الســهولة والبســاطة أهمّ خصائصها، ويعدُّ اســتخدام الشــاعر للكلمات والتراكيب المتداولة يوميّاً والعاميّة من أدوات الشاعر فى بناء هذه السهولة والبساطة.

٢- أســاس الكلمــات الــواردة أعلاه، سمحت لأمــين بور بالتجديــد فى الكلمات والتراكيب، هذا التجديد الشعرى جاء عن طريقين؛ الأول ابتكار كلمات وتراكيب وفقاً لقواعد اللغة، والثانى بناء الألفاظ والتراكيب منتهكاً قانون اللغة (الانزياح).

٣- يعدُّ التناســب بين الألفاظ (مراعاة النظير) من أبرز الخصائص الشــعرية لأمين بــور، بحيث نشــهد أمثلة لهذا الأمر فى كلّ مجموعته الشــعرية، ويمتاز قيصر باســتخدام الاصطلاحــات والألفــاظ المتعلقة بالعلوم المختلفة والتوفيق بينهــا للتعبير عن عواطفه وأفكاره، كما أنه يسعى للحفاظ على هذا التناسب فى محور الشعر الأفقى والعمودى.

٤- أما الســمة المهمّة الأخرى، فهى بروز بعض الكلمات فى أشعار أمين بور بسبب كثرتها، وهذا ما يمكن تحليله من جوانبه المختلفة الأســلوبية والنفسية، وأهمّها الكلمات المتعلّقة بالحرب والدفاع المقدس، ومظاهر الطبيعة، ومظاهر الطفولة.

٥- التلاعب بالكلمات والذى يــؤدى بالنهاية للتلاعب بالمعانى من أبرز خصائص شــعر أمين بور، وفى هذه الحالة يتميّز شــعر أمــين بور بأمريــن؛ الأوّل تتابع الكلمات الموســيقية لملء الفضاء الإيقاعى للشــعر، والأمر الثانى التلاعــب بالكلمات بناءً على تشابه الحروف بينها مما يؤدّى لحيرة القارئ.

٦- ومن خصائص أمين بور الشعرية توظيف الرمز إذ نجد الكثير من الرموز في ثنايا أشعاره، وهي من التنوع والكثرة بحيث يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، الأوّل الرمز المستمدّ من الطبيعة، والثاني الرمز المستمدّ من عالم الحيوان، والثالث الرمز المعتمد على استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية.

٧- ومن الخصائص الشعرية الأخرى لأمين بور موافقة الجمل لقواعد النحو ونثريّتها، ففي أغلب أشعاره نجد أجزاء الجملة في مواقعها، ولا نرى تقديماً وتأخيراً كثيراً في أشعاره، فالجمل عنده نحوية، وكثيراً ما تكون أقسام الجملة في مواقعها بشكل تامّ، أو مقترنة بتأخير وتقديم بسيط، مما يحوّل شعره لنثرٍ مباشر.

المصادر والمراجع

ابن ذريل، عدنان. (٢٠٠٠م). النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

أمين بور، قيصر. (١٣٩١ش).المجموعة الشعرية الكاملة لقيصر أمين بور، ط٩. طهران: مرواريد.

بورنامداريان، تقي. (١٣٨١ش). سفر در مه. طهران: نكاه.

سارتر،جان بول. (١٣٧٠ش). ادبيات چيست؟. (ترجمة أبو الحسن ومصطفى رحيمي). ج١. طهران: كتاب زمان.

سنكري، محمد رضا. (١٣٨٣ش). «هنجارگريزى وفرا هنجارى در شعر». صحيفة الشعر. العدد ٤٠. صص ٤٥- ٤٢.

شميسا، سيروس. (١٣٧٨ش).كليات سبک شناسى. ط ٥. طهران: مطبعة فردوس.

ـــــ (١٣٨٣ش). نگاهى تازه به بديع، ط ٥. طهران: فردوس.

ـــــ (١٣٧٧ش). فرهنگ اشارات أدبيات فارسى. الجزء الثاني. طهران: فردوس.

شواليه، جان وآلان كرابران. (١٣٨٨ش). فرهنگ نمادها.ترجمة سودابه فضايلى. ط ٢. طهران: جيحون.

صالحي، بريسا و ناصر نيكوبخت. (١٣٩١ش). «واژه گزين‌هاى شعرى قيصر امين‌بور از منظر تحليل گفتمان انتقادى». فصلية بحوث اللغة الفارسية وآدابها. العدد ٢٤. صص ٩٩- ٧٥.

صرفي، محمد رضا و سيد رضا هاشمي. (١٣٨٩ش). «دفاع مقدس تعهد و تحول در شعر قيصر أمين‌بور». ادبيات پايدارى. جامعة الشهيد باهنر كرمان. السنة الثانية. العدد الثالث. صص ٦٧- ٤٩.

داد، سيما. (١٣٨٠ش).فرهنگ اصطلاحات ادبى، واژه نامه مفاهيم واصطلاحات ادبى فارسى واروپايى به شيوه تطبيقى و توضيحى. ط٤. طهران: مرواريد.

علی زاده، ناصر و عباس باقی نجاد. (١٣٩١ش). «قیصر امین پور ورویکرد نوستالژیک». مجلّة بستان الأدب (جامعة شیراز). السنة الرابعة. العدد ٢. صص ١٢١- ١٢٠.

فتوحی، محمود. (١٣٨٥ش). بلاغة التصویر. طهران: سخن.

فضل، صلاح. (١٩٩٨م). علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ط١. القاهرة: دار الشروق.

قبادی، حسین علی. (١٣٧٥ش). تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی. رسالة دکتواره. جامعة تربیت مدرس.

محقق، جواد. (١٣٧٨ش). شکفتن در آتش. طهران: هنر رسانه ای اردیبهشت.

ناتل خانلری، برویز. (١٣٤٩ش). خطابات المؤتمر الأول للشعر في إيران. طهران: وزارة الثقافة والفنون.

ولیک، رینه. (١٣٧٩ش). تاریخ النقد الجدید. ترجمة سعید ارباب شیرانی. الجزء الثاني. ط ٢. طهران: نیلوفر.

هراتیان، اکرم. (١٣٨٦ش). «می‌خواست تا که ولوله بر پا کند ولی...(نگاهی به سه دفتر شعر زنده یاد قیصر امین پور)». کتاب الشهر الأدبي. العدد ٨. السلسلة ١٢٢. صص ٧١- ٦٧.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ١٣٠ ـ ١١٣

الحرية في أشعار يوسف الخال

حسن گودرزی لمراسکی*
سید علی مفتخرزاده**
أیوب حیدری***

الملخص
تُعتبرُ الحريةُ من أعظم القيم الإنسانية وهي إحدى الأدوات التي تُتيح للفرد استمرارية الحياة والتطور، فلهذا كانت الشعوب تطمح إليها دوماً. إنّ كلمة الحرية لها جذورٌ تتعمقُ في تاريخ البشرية، وقد ظهر مفهومُ الحرية بمدلولات منها؛ المطالبة بالعدالة، والبحث عن الحقيقة، والنزعة إلى الكمال، والتركيز على نمو الكيان الإنساني. قد تجلّت الحريةُ في آداب الأُمم بصُوَر متنوعة. أما الحرية في الأدب العربي المعاصر فإنّها قد تمَّ تداولُها بين الأوساط الأدبية بأشكال مختلفة، خاصةً قد تجلّت في ثوب ما يُطلَقُ عليه الحريةُ الوجودية والّتي ترتكزُ على وعي الإنسان وفكره.
تسعى هذه المقالة إلى أن تتناول رؤى الشاعر المعاصر السوري، يوسف الخال، عبر ما قرضه من القصائد، فقامت بتحليلها مرتكزة في ذلک على ثلاثة محاور أساسية: الحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، والحرية الوجودية؛ وذلک لأن الشاعر قد ضاق ذرعاً من ضيم الصهاينة حيث يعتقد أن الحرية لا تتحقق إلّا بالمثابرة، والكفاح، والتضحية. ويرى أنّ الحريةَ الاجتماعية هي استتبابُ الحرية على أرض الواقع لكي تمهّد الطريقَ لِتواجُدِ الشعبِ في المجالات المتنوعة.
كما أنَ الشاعرَ وجوديٌّ يشغله شأنُ الإنسان وهواجسُه؛ فالإنسانُ لَبنة يبني عليها أفكاره ورؤاه، ويعتقد أن الحرية طريقٌ للوصول إلى الحقيقة، كما يرى أن التعقّلَ أهمُّ أساس لتحقيق الحرية، ويتخذ الشاعر منه مركبا للوصول إلى الحرية الحقيقة.
الكلمات الدليلية: يوسف الخال، الحرية السياسية، الحرية الاجتماعية، الحرية الوجودية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة مازندران، بابلسر، إيران. h.goodarzi@umz.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتي في طهران، إيران.
***. طالب مرحلة الماجستر بجامعة مازندران، بابلسر، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٨/١٤ش

المقدمة

هناك مفاهيمُ يواجهها الإنســانُ عبرَ حياته ويبــذل مجهوداً للوصول إليها، والحرية إحدى تلك المفاهيم والقيم التي وهبها اللهُ سبحان وتعالى للإنسان.

قد أثارت الحرية عبر التاريخ جدلاً وشــغلت بالَ المفكرين، كما كانت كلمةُ الحرية منذ القدم مجالاً ذا خطر لتحدى الآراء بين أصحاب الرأى، والمذاهب الفكرية المختلفة تدبّرت فيها وقامت بالتنظير حولها، وإثرَ ذلک ســطّر الكُتّابُ وأصحاب الرأى في مجال الفكر حول الحرية وأسهبوا في كتاباتهم. إنَّ دندنةَ أغنية الحرية أمرٌ فطرى بحيث ترتاح إلى أنغامها القلوبُ؛ فلهذا، علينا أن نربط نشْــأَتها بزمن بدأ الإنســان يتعرّف فيه على ذاته وكيانه. ففى قصة خلق آدم، ابتدأ وعى الإنســان بخيارٍ انتهى إلى عقابه وطرده من الجنّة، ليســتقرّ بعد ذلک على هذه الأرض، وهذا البرعم المتفتّح للحرّية؛ سُمِّيَ العصيانَ. (كاتوزيان،١٣٨١ش: ١٨٢)

إنّ الحرية مبدأ مقدس، ولها مفاهيم وتعاريف متنوعة؛ يقول الإمام على (ع) مخاطباً ابنــه الكريم: «ولا تكن عبــد غيرک وقد جعلک الله حُرّاً.» (نهــج البلاغة، ١٣٧٩ش، الرسالة٣١)

إنّ كلمة الحرية أمر وصفى، ولِكى نستوعب مفهومها يتطلّب أن نلمّ بأصل الحرية أو نســأل أنفسنا بم تتعلق الحرية؟ يقول جون ســيتوارت ميل، الحكيم البريطانى فى القرن التاســع عش حول الحرية: «الحرية الّتى تستحق أن يُطلق عليها الحرية؛ هى الّتى نحسّ فيهــا بأننا أحــرار وبأنّنا نبحث عن صلاحنا بالطريق الّذى نــراه صواباً، دونَ أن نحرم الآخرين من حُريّتهم، دونَ أن نكون حَجَر عثر فى طريقهم، فكل فرد يحافظ بنفسه علىٰ ســلامته.» (صناعى، ١٣٥٤ش: ٣٢١) ولكن، عندما يُســاق الحديــث حول الحرية فى آداب الأمــم، يُقصد بها الحرية الوجودية والّتى تقوم دعائمها على الفلســفة الوجودية. ففــى هذا النوع من الأدب يتمكن الأديب أو الشــاعر مــن أن يعلن عن موقفه بصورة كاملة حولَ ما يدور فى عصره؛ لأنَّ المبادئ المجرّدة لا قيمةَ لها إلّا إذا ارتبطت بالجوانب الاجتماعيــة وتمَّ تخصيصها إلى موقف خاص، كمــا أن وجود الأديب لا يتحقق بإلمامه على الموقف فحسبُ بَل يتطلب أن يكون الأديبُ ملتزماً قبل كلّ شيء، وأن يكون هذا

الالتزام فی خِضَمّ الصراع الذی خلقته شـؤونُ عصره، وبالتالی، هذه الأمور تُثیر القلقَ والألم والأمـل، وفی الواقع یهدف الأدب إلـی أن یصوّر واقعَ الحیاة، فالوجودیة حقیقةٌ ظناً منها ولیست قیمةً. (میرقادری، ۱۳۸۵ش: ۱۱۹)

إذا أردنا البحث عن أسماء جنحت إلی بثّ مفهوم الحریة فی الشـعر فعلینا أن نذکر هاینریش هاینه، الّذی ولد سـنة ۱۷۹۷م فی دوسلدورف الألمانیة. یُعتبرُ هاینه من أبرز الوجوه الأدبیة التی دعت إلی الحریة وناضلت لأجلها. (مبشر، ۱۳۵۸ش: ۲۸)

أمـا الحریـة فی الأدب العربی المعاصر فإنّهـا قد تمّ تداولها بین الأوسـاط الأدبیة بأشـکال مختلفة منها: الحریة السیاسیة والاجتماعیة؛ حیث قد تجلّت خاصةً فی ثوب ما یطلق علیه الحریةُ الوجودیة والّتی ترتکز علی وعی الإنسان وفکره.

قد ذهب المفکرون فی تعاملهم مع مفهوم الحریة إلی مذهبین مختلفین؛ فئة منهم تعتقد بأن الحریة هی سیادة العقل والفکر، وفئة أخری تری أن الحریة هی السلطة والقوة. أما یوسـف الخال فهو ینزع إلی العقل فی تفسیره لمفهوم الحریة، ویری أن الإنسانَ علیه أن یحقق الحریةَ الداخلیة فی نفسه؛ فلا ینال الإنسانُ هذه الحریةَ إلّا إذا أقهر وألجم بسلطان العقل أهواءه؛ لأنَّ التحررَ من قیود النفس تتبعه الحریةُ الاجتماعیة والسیاسیة.

إنّ شـاعرنا عاش عصراً کان الشعبُ فیه یکتوی بویلات الحروب المتتالیة وتتجرع کأسَ الضیـم بمـرارة؛ فضاقت ذرعاً مـن تلک الظروف القاسـیة وحاولت البحثَ عن الحریة بجانبیها الفردی والاجتماعی.

لهذا تطّلع یوسف الخال کغیره من أبناء الشعب إلی الحریة، وبصفته شاعراً، قام ببثّ وبتصویر تلک الأُمنیة فی أشعاره، خاصةً فیما قرضه من القصائد فی بدایاته الشعریة.

هذه المقالة تسعی أن تدرس مفهوم الحریة من منظور یوسف الخال وتجیب عن هذا الاستفسار، وهو کیف تتجلّی الحریّة فی رؤی یوسف الخال؟

فرضیة البحث

نظراً إلی سؤال بحثنا الرئیس، ترتکز فرضیتنا علی أن الحریة تتجلّی بصُور مختلفة فی رؤیة الشـاعر؛ منها: الحریة السیاسیة، الاجتماعیة والوجودیة، کما یعوِّل الشاعر علی

العقل أكثر منه إلى غيره، ويعتقد إذا كان العقل مرشداً سيصل الإنسان إلى غيره، ويعتقد إذا كان العقل مرشداً سيصل الإنسان إلى الحرية الحقيقية.

خلفية البحث

هناک دراسات تطرقت إلى يوسف الخال، وشعره، وأفكاره، منها:

١. دراســة حياة وأعمال يوســف الخال؛ طاووس اســفنديار، ١٣٨٨ش، طهران. تعرضت هذه الرســالة إلى حياة يوسف الخال وإلى أهمِّ إنجازاتها الأدبية، أى مجلة الشعر ووجهات نظره حول الأدب كما درست مضامينه الشعرية.

٢. اللقاء مع يوسف الخال؛ ترجمه حسن حسينى، مجلة الكيان، العدد الأول، تشرين الأول،١٤١٣ق.

دار هــذا اللقاء باستفســارات طرحها جُرج طراد على الشــاعر وذلک فی أجواء حميمة وصريحة دون المجاملة وكانت معظم تلک الأسـئلة والاستفســارات حول مجلة الشعر، وطبيعة انطلاقها، وإغلاقها.

٣. يوسف الخال، أدونيس، وقصة مجلة الشعر؛ محمد جواهر كلام، ١٣٨٦ش.

تتحدث هذه المقالة عن يوســف الخال، وأدونيس، وعن طبيعته انطلاق مجلة الشــعر وأهدافها وإنجازاتها؛ ولكن لم تكن هناک مقالة تدرس مفهوم الحرية من منظور يوسف الخال، فلذلک قامت هذه المقالة بدراسة ذلک المفهوم فی رؤى الشاعر.

يوسف الخال

ولد يوســف الخال؛ الشــاعر، والمترجــم، والصحفى، والناقد المعاصر العربى ســنة ١٩١٧م فی إحدى قرى من الأحياء المســيحية فی وادى قصارى "عمار الحصن" شمالى سورية، تقع عمار الحصن عليسفح جبلٍ يقرب من قلعة تُعرف باسم حصن الأكراد الّتى نباها صليبيون. (كامبل، ١٩٩٦ش: ٥٢٥/١؛ الريس، ١٩٩٦ش: ١٩٩)

قد بدأ الخال حياته الأدبية سنة ١٩٣٦م بكتابة رواية (سلماى)، وتعتبر هذه الرواية باكورة أعماله والتى تشــهد علــى نزعته فی إصلاح المجتمع والدفاع عنه. (السالســى،

٢٠٠٤م: ٤١) وبعد أن أكبّ على الأدب وذاع صيته، انتقل إلى نيويورک للعمل فى الأمانة العامة لمنظمة الأمم المتّحدة فى سنة ١٩٤٨م إلى ١٩٥٢م، وتعاون الخال مع ١٤ مجلة، فكانت "مجلة الشعر" وليدة تجارب حصل عليها يوسف الخال عبر تلک السنين بانخراطه فى العمل الصحفى وانكبابه على الأدب، واستطاعت هذه المجلة وفى فترة قصيرة أن تصبح من أبرز ومن أهمّ المجلات فى الأقطار العربية.

كان يوسف الخال من أبرز دعاة الحداثة فى الشعر ومن بدعه الخاصة دعوته إلى استخدام اللغة العامية فى الشعر الحديث. (اسوار، ١٣٨١ش: ٢٧٧)

وتدور معظم اشعاره حول الإنسان وما يرتبط به من ألم وفرح ومن ذنب وتوبة، من حرية وعبودية، ومن ذُل وشرف وحياة وموت. ويرى أن كل تجربة خلت من الإنسان وإرادته فإنّها مصطنعة ولا قيمةَ لها وعندئذ يلفظها الشعر الخالد.

شعر يوسف الخال يحمل فى مواضيعه ومضامينه هواجس الفكر الإنسانى فى العصر. ويتميز نتاجه الشعرى فى ديوان الشعر العربى المعاصر بما يحمله من لحن معنوى عميق وموسيقى هادئ تتقابلان مع الألحان الصاخبة المستفزّة والخطابية السياسة آنذاک. (السالسى، ٢٠٠٤ش: ١٤٥)

ومن خصائص شعره هو التناسق الفكرى والنزعة العقلية، ومما يميز شعره نزوعه إلى توظيف الرموز، محتذياً فيه سعيد عقل زعيم الرمزيين فى لبنان. إلى جانب ذلک، نرى احتفاله بترجمة الشعر العالمى المعاصر، وقد نالت الشهرةَ ترجماتُه لإليوت ولعذرا باوند، ولروبرت فروست، ولكارل سندبيزغ. وهو شاعر، يقول عبدالله العذرى فى تكريمه وتأبينه: «أننى أعتبره أباً للشعر الحديث.» (المصدر نفسه: ٤١)

الحرية ومظاهرها من منظور يوسف الخال

يرى يوسف الخال بأن الإنسان هو المسألة الأساسية لأنه الجوهر ويجب أن يحيا حرّاً. (المصدر نفسه: ٤١) ولهذا ترتكز أفكاره ورؤاه على الحرية، وتتجلى الحرية فى أشعاره بصور مختلفة منها، الحرية الوجودية.

١- الحرية السياسية

تعنى الحرية السياســية تمكّن الفرد من ممارسة حياته السياسية والاجتماعية، وذلك عبر اختيار حُكّامه وســلطانه السياســيّ، واســتطاعته فی أن يشــغل المناصب العامة والسياســية والاجتماعية، كما تعنی التعبير عن آرائه وأفكاره بكل حرية فی الأوساط السياسية والاجتماعية. (طباطبائی، ١٣٧٠ش: ١٠)

«بصورة عامة، تشــير الحريةُ السياسيةُ إلی دور الناس فی الحياة السياسية، ويُقصد بها جميع تلك الحريات الّتی يتمتع بها الفردُ فی إطار المجتمع وأمام الدولة، لهذا، تدخل حرية التعبير، وحرية الصحافــة، وحرية النقد، والاحتجاج، وغيرها فی خانة الحريات السياسية.» (لک زايی، ١٣٨١ش: ١٩٥)

يقول يوسف الخال حول الحرية السياسية: «إن الحرية السياسية مسألة فهمناها فی معظــم الأحيان ولكننا أخطأنا مِراراً فی توظيف الأدوات والآليات الّتی تُحقق الحرية.» (السالسی، ٢٠٠٤م: ٤٤)

تُعد الحرية السياســية من منظور الشاعر وسيلة، وليســت هدفاً؛ وسيلةٌ تهدف إلی تبلور شخصية المواطن أمام الناس والعكس صحيح.

إنه دائما يتحدث عن الحرية، فالشاعر يُضحی بكل نفيس فی طريق الحرية وإحقاقها، وإن تطلّب الأمر سيفدی روحه لأجله:

«أنا كلُّ ما أدعی
حملت صليبی معی
يا ليالی اسمعی
سأخلق فجراً جديداً
إذا الفجرُ لم يطلعْ» (الخال، ١٩٧٩م: ١٥-١٦)

يخاطب الشــاعر فی هذه الأشــطر جهاز الدولة والسلطات، كما جاءت كلمة صليب لتعبّر عن تأهب الشــاعر للمــوت؛ فهو يحمل الصليب علی أكتافــه دائماً غير مكترث بالموت الذی يحدق به، فيعلن الشــاعر عن استعداده التام للموت فی سبيل الحرية وهذا برهان دامغ علی نزوعه إلی الحرية والتغنی لها.

ويـرى الخال بأن ثمن الحرية غالٍ، وإذا شـعب أراد الحريةَ فعليـه أن يثور، ويعزّز حريته بالقرابين وبالشهداء الذين يفديهم في طريق الحرية.

«سمَروا كلَّ مطرح بالضحايا

والضحايا على المدى أحياءُ» (الخال، ١٩٧٩م: ٩١)

وفي مكان آخر من القصيدة يذكر الشـهداء الذين سـقطوا في سبيل إحقاق الحرية، رافضين ضيم الظالم، لينوّروا بدمائهم ليالي الجور الحالكة:

«فالضحايا باسم الكنيسة والدين

ترامت مخنوقة الأنفاس

تحمل النور في الليال الدواجي

وتصبّ الزيوت في النبراس» (المصدر نفسه: ١١٠)

يرى الشـاعر أنّ تروّي دماء الشهداء دوحةُ الحرية حيث تضمن استمرارية الحرية. كما ينبش الشـاعر ذاكرة التأريخ ليضع أمامنا مشـاهد الصراع لأجل الحرية، ويصرّح بأن جبروت السـلطان لن يدومَ إلى الأبد وسـيحين يوماً يُخلَع عن عرشـه؛ إذن، يُحذّر حكام العرب ألّا يظلموا شعبهم وألّا يغترّوا بسلطتهم، فإنها ليست بخالدة:

«أيُ ملكٍ كذلك يبنى على القوة

يبقى فلا يزول ويبلى

أين مجدُ العربان بعد ازدهار

حطَّ في قمة الجلال وحلّا؟

أين جنكيزُ فاتحُ الشرق والغرب

نذيرُ الهلاك أنّى أطلا؟» (المصدر نفسه: ١٠٤)

لم يتجاهل الشـاعرُ الانتفاضةَ الفلسطينية المسـلحة، وردةَ فعل كيان الغاصب على الأراضي اللبنانية، فلهذا لم يقصّر في كتاباته عن النظر إليها، كما تحدث وسـطر مقالاتٍ حـول بعـض الحقائق، خاصةً فيما يتعلق بقوم يهود، معوّلـاً في ذلك على التأريخ، لأن التأريـخ لا يكذب. وتطرق فيها إلى تبعـات حرب الكيان الصهيوني مع العرب وأثرها على مصير العرب. (السالسي، ٢٠٠٤م: ١٠٢)

إنّ الشـاعر شـهد ظلم حكّام العرب تجاه شـعوبهم وخوفهم من الكيان الصهيونى الغاشـم. يرفض يوسـف الخال، الكيانَ الغاصب وكان يثير فيه الحـزنَ مصانعةُ حكام العرب مع الصهاينة،كما يُشـبِّه الشـاعرُ الصهاينةَ بالظلام؛ لأن الظلام يرمز إلى الضيم والجور، وذلک عندما يصرخ الشاعر:

«أمحت شعلةٌ، فَسادَ الظلام

فى بلادى وطأْطأَ الفكر عيا

يحمل القيد فى يديه ويمشى

فى عبودية الظلال شقيا» (الخال، ١٩٧٩م: ١١٥)

إنَّ المواهب الإنسـانية والفردية لا ترى النـورَ إلّا إذا هيئت له فضاءات رحبة من الحريـة. فالأجواء المغلقة التى تهيمن عليها الدكتاتورية والّتى فيها معالم الكتب، سمحت لخلق أرضية تنشأ وتبرز فيها المواهب والإبداعات. ففى الجو الاستبدادى الذى يسيطر على المجتمع، يرتفع فيه شأن المداهنين ويذلّ الأحرار والمفكرون؛ لأنّ الظروف الراهنة لا تسمح المجال والمطارحة لأهل الخير وللمصلحين. (لک زايى،١٣٨١ش: ١٩٥)

فالشـاعر على الرغم من الصعوبة التى يواجهها مـن ضيم الحكام، مع هذا لا يفقد أمَله ويبقى متفائلاً بالأيام الآتية، وواثق من أنه سيذوق طعم الحرية الحقيقية، وسينتهى صراعه مع الشر ويعيش بالحرية التامة للأبد، كما يرى أن الناس سينالون الحرية التامة فى الغد الآتى:

«وغداً عندما تعود السيوف

القضب منصورة إلى الأغماء

أترى ينتهى صراعى مع الشر

فأحيا حُرّاً إلى الآباد» (الخال، ١٩٧٩م: ١١١)

٢-الحرية الاجتماعية

يُعَرِّف الأسـتاذ مطهرى الحرية الاجتماعية فى قوله:«على الإنسان أن يتمتع بالحرية بين سائر أبناء المجتمع، وأن لايكون أحد حجرة عَثرٍ على طريق نموّه وتعاليه، وأن لا يتمّ

حبسه فيتوقف نشاطه، ولايستغله الآخرون ولا يستعبدوه؛ أيجب أن لا يستغل الآخرون جميع قدرات الإنسان الفكرية والجسمية لخدمة مصالحهم الفردية.» (مطهرى،١٣٦١ش: ١٤)

تتشكل الحرية الاجتماعية بين البشر والفئات الإنسانية عبر سير العلمية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، ولا ينطلى ما للحرية من علاقة وثيقة مع الموسسة السياسية فى المجتمع، وإنه مع نشوء واستقرار الحرية تتوفر أرضية لتعاون الشعب فى مختلف المجالات. تشتمل الحرية الاجتماعية على الحرية الثقافية والسياسية والأخلاقية والسلوكية، والحرية الثقافية تندرج فيها حريات أخرى، منها: حرية الفكر، وحرية العقائد، وحرية التعبير والقلم. (فرزين راد، ١٣٨١ش: ٩٤)

يُعدّ يوسف الخال شاعرا ثوريا ينزع إلى الحرية، ويدعو الشعب إلى الثورة والتمرد على التخلّف الفكرى والثقافى، وتتبلور هذه الفكرة والدعوة بصورة جليّة فى مجموعته الشعرية (الحرية)، إنّه لا يرى أن لبنان خليق بالتقدّم فحسب بل يحسب أن جميع الدول العربية جدير بالتقدم والتطور، ويعتقد بأن الكساد الفكرى ألقى بظلاله على العالم العربى فى مضمار معرفة وإعمار أمر الدنيا والدين واللغة والأدب. (السالسى، ٢٠٠٤م: ١٠١)

ويعود هذا الأمر إلى غياب الحرية الاجتماعية والسياسية،كما حدا التخلّف وتباهى العقل العربى إلى تضليل الشعوب العربية. إنَّ الشاعر متحمّس للإصلاح الاجتماعى بحيث يُشدِّد على هذا الأمر، ولم تستطع التطورات أن تحول دون رغبته فى الإصلاح، فتراه يتطرق فى بعض مقالاته الّتى نشرها فى "صوت المرأة" إلى الجوانب الحضارية المتنوعة، منها: غياب التناغم بين الروح والجسم. (المصدر نفسه: ٤٥)

يعتقد الشاعر أن بلاده كان يتربّع على عرش العِزَّة والفخر ثقافياً، وأدبياً، واجتماعياً، ويبثّ فى معظم قصائده هذه الفكرة ويشير إليها، كما أنشد:

«يا بلادى حضنتَ، من قبلُ، أمجاداً
وشُيِّدتَ فى بناء الحضارة
تغمرين الأمداء حباً وإيماناً
وتعلينَ للجال منارة» (الخال، ١٩٧٩م: ١١٣)

عندمـــا يصبح الفكر مُكبَّلاً، ولا يتمكن مـــن أن يتلقّى التوجيه الذى يليق به؛ عندئذ يتمخض عنه الضلالُ والانحطاط للشـــعب وللحكومة على الســـواء. وهذا أمر استوعبه الشـــاعر، فمن منظور الشاعر، كان لبنان من قبلُ فى ذروة المجد، ولكن هذا المجد غاب ليحـــلّ محلّـــه التخلّفُ والعقم الفكـــرى والعقلى، لينتهى بها الأمر إلـــى التردّى فى النكد والتخلّف، وفى الواقع، يخاطب الشـــاعر أبناء جلدته ليســـتفيقوا من سباتهم وينتبهوا بما يحصل حولهم:

«لبنان شأنک أن تبالى
جَنَحَتْ خطاک إلى الضلال
ما لِى أراک، تكاد بعدَ اليوم
تغرق فى الرِّمال» (المصدر نفسه: ٨١)

لا شكّ أن الظروف السياسية والاجتماعية التى تحكم على مجتمع ما، تعتبر من أهمّ المكونات فى جميع المجتمعات الإنسانية، وفى الواقع، تشكّل الثقافة هويةَ المجتمع وكيانه؛ أيـــاً كان ذلک المجتمـــع، وإذا خَلَا مجتمعٌ من الثقافة ســـيفقد هويتـــه وبالتالى، يتجاهل المجتمع أمر الشعب ومصيره:

«جحدتْ بک الأبناء لا
أيدٍ تمتدّ ولا مبالى
فكأنما خلع الظلام
عليک أردية الوبال
ولأنت، قبل اليومِ،
النور فى دَربِ الليالى» (المصدر نفسه: ٨١-٨٢)

فإذا رافق الشـــعور بالمســـؤولية أبناءَ المجتمع؛ ســـيؤدّى ذلک إلى بقائه ويخلق فيهم شعور الاستغناء عن غيرهم من المجتمعات. يقول الأستاذ مطهرى فى هذا الإطار: «إنّ الشـــعب الذى يمتلک فلسفة وشخصية مستقلتين فى الحياة، لاتنهصر ولاتذوب فى غيرها من الشعوب.» (فرزين راد، ١٣٨١ش: ٩٩)

من منظور الشـــاعر لاتتحقق الحرية ببساطة، فالحرية تخلقها التضحية والعناء. يُعوّلُ

الشاعر على الشعب فى رؤيته حيال الحرية، ويرى أن الحرية لاتتحقق على أرض الواقع، وذلک إذا تجاهل شعبٌ قضية الحرية وتخلّى عن أهداف البلاد، وبالتالى وإثر ذلک سيعمّ الضيم والجور على موطنهم.

إنَّ الشاعر على الرغم من العراقيل التى يواجهها فى مسيرة إصلاح المجتمع؛ مع ذلک، يبقى متفائلاً ويعتبر لبنان مهداً للتغيير والتطور فى العقل والفكر، كما يعتقد أن تقدم العالم العربى مرهون بتقدّم لبنان وتطوره.

«لبنان يا بلدى الحبيب
إذا عبدتُک لا أُغالى
أملُ العروبةِ فى يديک
وإن تجاهلت الموالى» (الخال، ١٩٧٩م: ٨٣)

إنّ يوسف الخال شاعر وطنى حدا به حُبّه للوطن إلى أن يصرخ عبوديته له، ويذهب أبعد من ذلک، حيث يعلن عن عبادته لتلک الأرض وهذا ممّا يكشف عن حسّه القومى. والشاعر يعتبر لبنان موطناً للحضارة، وللأدب، وللثقافة.

إذن، من منظور الشاعر؛ لا ترى الدولُ العربية وجهَ الحضارة، إلّا إذا تقدّمت لبنان وسارت فى درب الحضارة، كما يرى أن إحدى الطرق التى ترشد إلى الحرية، هى الاعتناء بالحرية الفردية والاجتماعية.

برهنت الأبيات السابقة على أن يوسف الخال شاعر ينزع إلى الحرية، ولا يعرف غيرَ المثابرة والجدّ طريقاً للوصول إليها، كما يشكو من تخلّف الشعوب العربية. ولكن على الرغم من هذه الظروف المأسآوية، يظل الشاعر متشبثاً بالأمل فى أمر الإصلاح.

٣-الحرية الوجودية

تعتبر الوجودية أو فلسفة أصالة الوجود، ثورةً على جميع المذاهب الفلسفية الكلاسيكية؛ أياً كانت، وتُولى الوجوديةُ اهتماماً واسعاً إلى كيان الإنسان أكثر من أى أمر سِواه. تعتقد هذه الفلسفة بأن جميع النيارات الفلسفية القديمة والحديثة قد ناقشت أموراً شتّى منها: المعرفة وطبيعة نشوئها، وكيان الأشياء مستقلة عن الأفراد،

أو منح الحياة إلى الأشياء من قِبَل فهم الأفراد إليها، كما خضعت الوجود للدراسة بصورة مجرّدة، ولكنها تجاهلت في مناقشاتها ودراساتها الإنسان الحقيقي بلحمه ودمه. (مردانينوكنده، ١٣٨١ش: ٢٨)

«يعتبر مؤرخو تأريخ الفلسفة، كي يركه غور، موسساً للوجودية ثمّ يذكرون اسمين من فلاسفة الغرب وهما "هيدغير" و"ياسبرس".» (دستغيب، ١٣٥٤ش: ٦)

تقوم دعائم الوجودية على أربعة محاور وهي: أصالة الوجود، والحرية، والالتزام، والقلق؛ وهذه الدراسة ستناقش إحدى محاور الوجودية؛ وهي الحرية. ترتكز الحرية الوجودية على فلسفة الوجود، فتسعى الوجودية، في الحقيقة، إلى أن تستخرج النتائج التي تترتّب على حالة متَّسقة دونَ أن تتكئ على واجب الوجود. (سارتر، ١٣٥٥ش: ٧٨)

«هذا المذهب يتّخذ الحرية معياراً لتعالي الإنسان ولكل ما يرتبط بجوهر الإنسان والقيم الإنسانية، وتعتقد بأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي خُلِق حُرّاً في هذا العالَم؛ أي إنّه لا يخضع لأي جبرٍ وفرضٍ من الخارج، وكما عبّر عنه القُدامى أنه كائن يتمتع بالاختيار، أو مثلما يردّد البعض، كل كائن سوى الإنسان محكوم بالجبر؛ أي تؤثّر عليه مجموعة من العلاقات السببية، ولكن الإنسان ليس مقهوراً من الخارج ولاتتحكم عليه أية علاقات سببية جبرية.» (مطهري، ١٣٧٠ش: ٢٣٠-٢٣١)

إنّ الوجودية ترفع من شأن الإنسان بحيث تعدّه سيِّدَ الكائنات، ولهذا يعتقدون بأن الإنسان يجب أن يكون حُرّاً، والحرية كانت مَداراً أساسياً في أفكار سارتر. (أحمدي، ١٣٨٤ش: ٢٢) يقول سارتر حول الحرية الوجودية: «عندما يصبح جميع أبناء العالم أحراراً عندئذٍ سأكون حُرّاً، وإن بقي فردٌ واحدٌ في العالم مكتبلاً وأسيراً، لن تكون هناك حرية عندئذ.» (سارتر، ١٣٥٥ش: ٦٨)

يمكننا أن نستلخص أهم ميزات ومبادئ الوجودية فيما يلي: الحرية، والفردية، والقلق، والنهضة، والاحتجاج، ومعرفة حالة الإنسان السيئة، والشعور بالهجران وبالغربة، والإيمان بالله، والإيمان بأسبقية الوجود على الماهية، والازدواجية الأساسية. (مرداني نوكنده، ١٣٨١ش: ٣٠-٣١) يقيم يوسف الخال للإنسانية قيمة عالية؛ فمن هذا

المنطلق، يعتبر الإنســانَ القضيةَ الرئيسيةَ لأن الإنســان جوهر وحينما نلفظ بالإنسان، نقصد العقل، والتفكير، ومحاصيلهما. (السالسی، ٢٠٠٤م: ٦١)

أحاط الظلامُ بالشــاعر من كل جانب، ومع هذا إنه يمضی متّخذاً من العقل مركباً فی طريقه، باحثاً عن الحقيقة، إذن لابُدَّ من العقل فی هذا السبيل:

«أنا حُرٌّ يا ربّ، حُرَّ: لِی العقل

جناحٌ وذروة الحقّ مرمی

يا إلهی شدِّد جناحی، وزدْه

قوة منکَ فهو غضّ» (الخال، ١٩٧٩م: ٩٨)

«تنقســم الوجودية إلی ثلاثة أقســام: ١- الوجودية الدينية الــتی تؤمن باللهِ وتبنی دعائمهــا علی هذه العقيدة، والوجوه الّتی تمثّل هذا القســم هــم؛ کيرکغور، مارتن بوبر، پــاول تيليش. ٢- الوجودية الملحدة التی لاتؤمن بالله، وســارتر هو الرائد بهذا النوع. ٣- الوجودية غير الدينية وتهدف هذه الوجودية إلی تفسير وتبرير الوجود والعالم دونَ أن تُعــوّل علی عنصر الدين، وخير من يمثل هذا النوع هو مارتين هايدغر.» (گودرزی لمراسکی، ١٤٣٣م: ١١٩)

إنَّ يوسف الخال يؤمن بالله ويستمدّ قواه من ربِّه ويلحّ علی ذلک فی مسيرة إحقاق الحرية الحقيقة، إلی جانب ذلک، هو شاعر وجودیّ وينتمی إلی مدرسة فکرية تری أن الإنســان قد حکم عليه أن يخلق البشــرية أبداً دونَ التعويل علی عون يستعين به، إذن، علی الإنسان أن يحيی فی ظلِّ عقله ويبنی البشرية. (سارتر، ١٣٥٥ش: ٣٧)

والشــاعر کأقرانه من الوجوديين يؤمن بالفکرة تلک، ولايری للإنســان حياةً علی الأرض إلّا إذا اســتنجد بعقله فی شــؤون حياته. من منظور الشاعر، يُعتبر العقل سبباً أساســياً للوصول إلی الحرية، وأهم فی ذلک يُمهّــد العقلُ الطريقَ للبلوغ إلی قمم الحق، وکما يقول لايبنيتس: «الحرية هی إثارة العقل.» (کرنستون، ١٣٥٤ش: ٣١)

«فإذا العقل سيّدٌ، والأمانی

حُبالی بکُلِّ حُبٍّ وخير» (الخال، ١٩٧٩م: ١٠٥)

ولکن الشــاعر لايعتــبر التفکيرَ الســبيلَ الوحيد لبلوغ المرء إلــی الحرية بل نراه

يستنجد بربّه حتّى يملأ صدره حُبّاً لينال الحرية والحقيقة:

«ربِّ هَبْنِى مَحَبَّةً، فيها أدرک
حُرِّيَّتِى وأعرف نفسى
أنا، إن لا أحب، ما نفع عقلى
لخلاصى وباطل كل بأسى» (المصدر نفسه: ٩٩-١٠٠)

مع هذا، لم ينسَ الشاعر أنَّه سيظل عبداً لنفسه مهما حاول التخلص من ربقتها، وسيبقى الرعب يحدق به أينما اتّجه وحيناً يفقد أمله فيرى الحرية سراباً وخيالاً:

«لا خلودَ بعد الممات لنفسى
ومصيرى مُغَلَّفٌ بالظلام
كنت عبداً للعيش، للموت، للشر
وعبداً للخوف والآلام
أجهلُ الله، أجهل الحُبَّ والحقَّ
وحريّتى من الأوهام» (المصدر نفسه: ١-٣)

إنّ الوجودية تتأمّل الموت وذلک قبل أن تكبّ على الحياة وتبحث عن طرق لتحقيقها على الأرض؛ إذ أنها تحسّ وتلاحظ بأن الإنسان كائن كُتِبَ عليه الفناء. (زمانى، ١٣٥٢ش: ٤٣)

إذن، إنّ الشاعر يقتفى أثر الوجوديين فى هذه الرؤية، فلا تشغل الحياةُ بالَه فحسب بل يصبح الموتُ، والشرّ، والألمُ، موضعَ اهتمامه. يقول الخال: إذا كنت عبداً لنفسک وقضيت حياتَک بين الرعب والخوف فلن تنالَ الحريةَ الحقيقية.

من منظور الشاعر، يتطلّب الوصول إلى الحرية الحقيقية، معرفةَ الله والمحبّة والحقيقة. إنّ الحرية هى المحور الأساسى الذى تدور حولها أفكارُ الشاعر، فكما أنّ الوجودية تنزع إلى الحرية وتتخذها محوراً لأفكارها؛ فإنّ الشاعر يتخذ الحرية مركباً ليسير به نحو الحرية والحقيقة، ومستعدٌّ لأن يملأ الأرضَ من القرابين ويذرف دموعاً غزيرات فى دربه ذلک:

«أنا حُرٌّ يا ربِّ! حريّتى كُنهى

أرُود الجمالَ فجراً وفجرا
كلّ فجرٍ أرودُ أفرشُ الأرضَ
ضخايا، وأُفَجِّرُ الدمعَ بحرا» (الخال، ۱۹۷۹م: ۹۷)

وبما أن الحرية من السِّمات البارزة فی المذهب الوجودی، فإنّ الشاعر قد استوعب هذا الموضوع، ويرى نفسه حُرّاً يبحث عن الحرية. فمن وجهة نظر الشاعر، تعُدّ الحرية ينبوعاً لكل شیء، والأحرار هم الذين يقومون بأمر تطوير المجتمع وتغييره:

«أنا حُرٌّ يا ربِّ، ما أنت حُر؟
ما وجودی، تُرى إذا كنتُ عبدا
شيمة الحُرِّ أن يروضَ أحرارا
ويأبی إلّا التحرر مبدأ» (المصدر نفسه: ۱۹۷)

هناک علاقة وثيقة بين الإنسان، والحرية، والوجودية. تهدف الوجودية إلی أن يعلو من شأن الفرد، وهی الفلسفة الوحيدة الّتی تمنح الكفاءةَ للفرد، كما أنّها لاتنظر إلی الإنسان نظرة شيئية. (سارتر، ۱۳۵۵ش: ۵٤)

يذهب الخال إلی أن الإنسان يستحق الحرية فإن كان عبداً صار فی عِداد الأموات لا وجود له. يقول سقراط: «الحرية هی أن يكون الإنسان فی خدمة الخير ويروضها دائماً فمستوی خدمته يحدّد نطاق حرية الإنسان.» (روزنتال، ۱۳۷۹ش: ۱۵٦)

إذن، فإن كان التفكير الحر فی خدمة الخير أدّی ذلک إلی تطور المجتمع وتغييره، وبما أن الشاعر يری بأن الغاية القصوی للحرية تتجلّی فی إحقاق الحقيقة، فلهذا إن تباهتت ملامح الحقيقة يستاء ويتضجر، فما بالک إن تمّ تجاهل الإنسان عن الحق والحقيقة؛ فيشكو الشاعر فی هذه الحالة فی المقطع التالی:

«ويحَ نفسی، أتعسَ الحقَ
فی الدنيا
فكم مرّةً يُباع ويُشری
كُلُّ شیءٍ لدی العبيد الحلال
غير شیء:قول الحقيقة جهرا» (الخال، ۱۹۷۹م: ۱۰۱)

يؤكّد الوجوديون على وجود الإنسان، ويوسف الخال هو الآخر الذى يقيم للإنسان ووجوده وزناً وقيمةً؛ إذ إنّ الحق جزء من حياة الإنسان، وعلى هذا الأساس هناك علاقة وثيقة بين الحق والوجودية، فالشاعر يشكو من تجاهل الحق فى هذه الأبيات، وقد برهنت الأبيات بأن يوسف الخال أديب وجودى يتخذ الحريةَ مركباً للوصول إلى الحقيقة.

من منظور يوسف الخال، إنّ الإنسان لا يكون حراً إلّا إذا ألمّ بالحق وعرفه وخشع له، كما يتّخذ الخال، الحريةَ الفردية مركباً للوصول إلى ذات المطلق، وأيضاً لخلق مجتمع حديث، فلهذا دعا إلى التحرّر من كافة الأساليب القديمة فى الشعر التراثى والّتى فرضت على الشاعر الحديث وعلى موهبته وذوقه الشخصى، كما يؤكّد على الثورة فى الشعر والتمتع بالحرية فيه. (السالسى، ٢٠٠٤م: ٤٤)

النتائج

- خضعت أفكارُ يوسف الخال، فى هذا البحث، للدراسة وذلك فى ثلاثة محاور: الحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، والحرية الوجودية.
- الحرية السياسية: وهى التصدّى للحكومة الجائرة ورفضها، خاصةً رفض الكيان الصهيونى الغاشم؛ فعلى المرء أن يتحمل الصعاب ويُضحّى بنفسه فى هذا الدرب.
- الحرية الاجتماعية: وهى أنّ على الإنسان أن يستوعب هويته الفردية وكيانه، وألّا يتجاهل مصير شعبه بل عليه أن يحسّ بالمسؤوليّة حيال ذلك.
- الحرية الوجودية: تميل إلى أن تعلو من شأن الفرد وتقيم له وزناً وقيمة؛ فتشكّل الحريةُ نواةَ أفكار هذا المذهب، وترى أن العقل والمحبّة أداتان يستعين المرء بهما للوصول إلى الحرية.
- يُعتبرُ يوسف الخال أديبا بارزا يقيم للحرية قيمةً بالغة فى حياة الإنسان ويعتبرها حقّاً طبيعياً للفرد، كما أنّه أديب متحرر يطلب للإنسان حريةً داخلية، فمن منظور الشاعر عندما تتحقق الحرية الداخلية فى كيان الفرد، يؤدّى ذلك إلى تحرّر المجتمع وإلى نُموّ قدرات الإنسان فى سيره إلى الكمال.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة.

احمدی، بابک. (۱۳۸٤ش). سارتر که مینوشت. تهران: مرکز.

أســوار، موسی. (۱۳۸۱ش). از سرود باران تا مزامیر گل ســرخ؛ پیشگامان شعر امروز عرب. تهران: انشارات سخن.

الخال، یوسف. (۱۹۷۹م). الأعمال الشعریة الکاملة. بیروت: دارالعوة.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳٥٤ش). فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم. تهران: بامداد.

روزنتال، فرانس. (۱۳۷۹ش). مفهوم آزادی از دیدگاه مســلمانان. ترجمه منصور میراحمدی. قم: حوزه علمیه.

الریس، ریاض نجیب. (۱۹۹٦م). ثلاثه شــعراء وصحافی (رســائل جبرا ابراهیم جبرا، یوسف الخال، توفیق صایغ إلی ریاض نجیب الریس). لندن: ریاض الریس للکتب والنشر.

زمانی، محمدرضا. (۱۳٥۲ش). برسی روابط جامعه با اگزیستانسیالیست. تهران: کاشانی.

ســارتر، ژان پل. (۱۳٥٥ش). اگزیستانسیالیســم واصالت بشر. ترجمه مصطفی رحیمی. تهران: .مروارید.

السالسی، جاک أماتابیس. (۲۰۰٤م). یوسف الخال ومجلته شعر. بیروت: دارالنشر.

صناعی، محمود. (۱۳٥٤ش). آزادی وتربیت. تهران: لانا.

طباطبائی مؤمنی، منوچهر. (۱۳۷۰ش). آزادی‌های عمومی وحقوق بشر. تهران: لانا.

فرزین‌راد، رؤیا. (۱۳۸۱ش). «آزادی‌های اجتماعی از دیدگاه اسلام». العدد ٤. صص ۹٤-۱۱۳.

کاتوزیان، ناصر. (۱۳۸۱ش). آزادی اندیشــه و بیان. تهران: دانشــکده حقوق وعلوم سیاســی دانشگاه تهران.

کامبل الیسوعی، روبرت. (۱۹۹٦م). أعلام الأدب العربی المعاصر سیر وسیرة ذاتیة. المجلد الأول والثانیة. بیروت: المعهد الألمانی للأبحاث الشرقیة.

کرنستون، موریس. (۱۳٥٤ش). تحلیلی نوین از آزادی. ترجمه جلال الدین اعلم. تهران: سپهر.

گودرزی لمراسکی، حسن. (۱٤۳۳ش). «الوجودیة فی شعر صلاح عبدالصبور». مجلة اللغة العربیة وآدابها. السنة الثامنة. العدد ۱٥. صص ۱۱۱-۱۲۷.

لکزایی، شــریف. (۱۳۸۱ش). «آیه الله مطهری و آزادی‌های سیاسی». مجله علوم سیاسی. العدد ۱۷. صص ۱۹۱-۲۱۲.

مبشر، حشمت الله. (۱۳٥۸ش). چشم‌انداز آزادی در شعر جهان. تهران: افشین.

مردانی نوکنده. محمدحســین. (۱۳۸۱ش). «مبانی اگزیستانسیالیسم». مجله کیهان فرهنگی.العدد ۱۹٥. صص ۲۸-۳۱.

مطهری، مرتضی. (١٣٦١ش). گفتارهای معنوی. تهران: صدرا.

مطهری، مرتضی. (١٣٧٠ش). انسان کامل. تهران: صدرا.

میرقادری، سیدفضل الله. (١٣٨٥ش). شعر تأملی در ادبیات عربی معاصر. شیراز: نوید.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ١٥٠ ـ ١٣١

دلالة الألوان في شعر المتنبي

عيسى متقى‌زاده*
خاطره احمدى**

الملخص

قد دلت الأبحاث على أنّ اللون قوة تؤثر في الجهاز العصبي واثره لا يقل عن الموسيقى، وربما يفوقها بعض الأحيان. إنّ الشعراء طوال التاريخ اهتمّوا باللون اهتماما كبيرا، لكن هذا الاهتمام يختلف من عصر الى عصر، حيث أنه يستخدم اللون في العصر الجاهلي في المعنى الأصلي في معظم الأحيان، وشيئا فشيئا تتغير هذه الرؤيه الى استخدام الألوان في المعاني الأخرى، حتى نشاهد الشعراء في العصور التالية خاصة في العصر الحديث، يستخدمون اللون في المعنى الرمزي.

نظراً إلى أنّ العصر العباسي يعتبر كالعصر الذهبي للأدب العربي وأنّ للمتنبي منزلة رفيعة بين الشعراء، حاولنا دراسة ظاهرة اللون في اشعاره من خلال المنهج الوصفي – التحليلي وتبيين وجوه دلالة اللون بنوعيها الرمزي والتصريحي عنده. يُلاحَظ أنّ الشاعر قد يجعل للألوان دلالات رمزية وأحيانا تصريحية، وقد يستخدم هذين النوعين في بيت واحد.

الكلمات الدليلية: شعر العصر العباسي، المتنبي، دلالة اللون، الرمز، التصريح.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس في طهران، إيران. Motaghizadeh@modares.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران. kahmadi@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٢/١٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٨/٧ش

المقدمة

تعرّف الإنسان منذ العصور الغابرة الى الألوان، واهتدى الى وسائل التعامل معها فى مجـالات الحياة، لأنه أدرك قيمتها الجمالية والفنية. وتلعب الألوان دورا كبيرا فى حياة الناس «وإنّ دفء اللون كدفء الإيقاع، كدفء المعنى، كلّها تخلق فى العمل الفنى طاقة خاصة، وتؤسس صورة جديدة وجميلة، وتكون لها طاقة مميزة، وتؤسس صورة جديدة، ذات مدلولات متغيرة، تصبها فى قالب جديد.» (المقالح، ١٩٨٥م: ٢٨٤)

تعددت الألوان فى الطبيعة واختلفت وتقاربت، فلذا كانت مسمياتها فى اللغة عديدة «فنجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد وهى تختلف باختلاف درجات اللون وهو ما عرف قديما باسم إشباع اللون أو تأكيده.» (خليفة، ١٩٨٧م: ٣٦و٣٧) «تحتل الألفاظ ذات العلاقة باللون حيزا واسعا فى اللغة، سواء منها ما كان صريحا فى دلالته أو غير مباشر، وهذا الحيز الواسع للغة عائد إلى طبيعة الألوان، وعلاقة الإنسان بها من باب، وسعة انتشار هذه الألوان فى الطبيعة وانعكاساتها فى الضوء والظلال فى باب آخر، وكحال ألفاظ اللغة عموما ترسمت دلالات تلك الألفاظ، مع ما يمكن أن يحدث من تباين فى الدلالات أو علاقات أخرى كالترادف والتضاد.» (حمدان، ٢٠٠٨م: ٦٢)

لو راجعنا دواوين الشعراء فى مختلف العصور، نلاحظ اهتمامهم بظاهرة اللون، إلا أنّ هذا الاهتمام عند شعراء العصر الحديث أكثر شيوعا بالنسبة الى العصور الماضية. «إنّ دلالات الألوان فى العربية عميقة الجذور، تواكب الحياة العربية فى بيئتها المختلفة وتساير متطلباتها الحضارية عبر تاريخها الطويل، إذ تمثل الألوان ملمحا جماليا فى الشعر العربى منذ القدم، ورغم افتقار الصحراء العربية للألوان إلا أنّ نصوص الشعر العربى القديم جاءت حافلة بالدلالات اللونية، ربما كان ذلك تعويضا عن جدب الواقع وجفاف الصحراء، لذا عنى العربى عناية فائقة بالألوان.» (المصدرنفسه: ٢٩) نشاهد استعمال اللون عند الشعراء عامة وعند المتنبى خاصّة حتى تصل أهميتها بوصفها عنصرا من عناصر المعجم الشعرى الذى يميز كلّ شاعر.

إنّ العصر العباسى كسائر العصور، لا يخلو من الشعراء الكبار الذين أنشدوا أشعارا قيمة واستخدموا ظاهرة اللون فى أشعارهم. ودون أدنى شك، يمكن اعتبار المتنبى من

أكبر الشعراء في هذا العصر إن لانقُل أكبرهم، وعلى هذا كانت أشعاره موضع الاهتمام من قبل الدارسين على مرّ العصور. فنظراً الى مكانة شعره في الأدب العربي واحتواءه على الفنون المتعدّدة، بدأنا بتصفح ديوان هذا الشاعر الكبير ورأينا أنّ للون دوراً خاصاً في شعره، فمن هذا المنطلق حاولنا في إطار المنهج الوصفي – التحليلي، الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أبعاد دلالة اللون عند المتنبي؟
٢. أي من الألوان أكثر حضورا في شعر المتنبي؟

فللإجابة عن هذه الأسئلة، استخرجنا الأبيات التي تحمل الصبغة اللونية وأحيانا تحمل معنى اللون وقسّمناها على قسمين: قسم استخدم الشاعر فيها الألوان الرئيسة وأحيانا الألوان الفرعية وقسم آخر استخدم الدلالات الرمزية والتصريحية فيها. وتجدر الإشارة الى أنّنا قمنا بإجرائيات احصائية حول اللون في ديوان المتنبي برمته وقمنا بتحليل الأبيات المستخرجة التي تحتوي على استخدام لون من الألوان وركزّنا خاصّة على الأبيات التي استخدم الشاعر فيها اللون في المعنى الرمزي. ولأجل تبيين احصائيات استخدام الألوان، أتينا بجداول عدة تشير الى تواجد اللون في شعر المتنبّي من الجوانب المختلفة كالألوان الرئيسية والفرعية.

خلفية البحث

قد كثرت الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت اللون، نتطرق إلى عدة منها: عصام شرتح في مقالة (٢٠٠٦م) "جماليات اللون في شعر أبي العلاء المعري" يرى أنّ مفردة اللون تتردد في أشعار المعري بشكل يفوق مفردات أخرى سواء الألوان الصريحة، أم المؤولة مثل: الشمس والصبح والذهب و... أنّ الشاعر وظّف دوالّه اللونية على المستوى البلاغي في الصور الفنية كالتشبيه، والاستعارة والكناية والتجريد ويقول أنّ المعري مع أنّه كان كفيفا، كثيرا ما استفاد من العلاقات اللفظية عند المبصرين. محمد قرانيا (١٩٩٧م) في مقالة "ظاهرة اللون في القرآن الكريم" يتحدث عن استعمال الألوان في القرآن الكريم، ويقول أنّنا نرى ستة ألوان في القرآن، وهي الأخضر والأصفر

والأبيض والأسـود والأحمر والأزرق، كما أنّ هناك ألفاظ أخرى تحمل معانى الألوان من دون لفظها. أحمد عبدالله محمد حمدان(۲۰۰۸م) فى رسالة باسم "دلالة الألوان فى شعر نزار قبانى" يقول أنّ الألوان قد احتلت مكانة واسعة فى شعر نزار قبانى وأنّ نزار قبانى استخدم الألوان فى أبعاد رمزية دائما لأنّه كان يعيش فى مكان مكتظ بالأزهار الملوّنة. عدنان محمود عبيدات (۲۰۱۱م) فى مقالة "جماليات اللون فى مخيلة بشار بن برد الشعرية" يتحدث عن اللون عند بشار ويأتى بنماذج من الأبيات التى استخدم الشاعر اللون فيها ومن ثمّ يقسـم الأشعار على أساس الأغراض الشعرية. مرضية آباد (۲۰۱۲م) فى مقالة "دلالات الألوان فى شـعر يحيى السماوى" تقوم بالتحليل والوصف والإحصاء فى تناول الألفاظ اللونية وترى أنّ السماوى من الشعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الألوان الرمزية على مسـتوى وسيع. فرح غانم صالح حميد تابيرمانى (۲۰۱۲م) فى مقالة "دلالة اللون فى الشـعر النسـوى العراقى المعاصر" تتحدث عن رقة الشاعرة العراقية وجمالية تعاملها مع اللون ودلالته، لاسـيما اللون الأخضر والأحمر اللذان كانا أكثر اقتراباً من إحساس الشاعرة العراقية المعاصرة فى معالجة قضاياها الوجدانية.

كما أنّ هناك كتبا عديدة تتحدث عن اللون كفقه اللغة للثعالبى، اللغة واللون لأحمد مختـار عمر وكثير من الكتب التى تحتوى موضوع اللون. بناء على الدراسـات التى قد أجريت، وصلنا الى أنّه لا يوجد أى بحث أو مقال يقوم بتحليل ودراسة دلالة اللون عند المتنبى، من هذا المنظر يبدو أنّ هذا المقال يحمل فى طياته شيئا جديدا.

دلالة الألوان وإيحاءاتها

للون قدرة على الكشـف عن شـخصية الإنسـان، لأنّ كل لون مـن الألوان يتعلق بمفهومـات معينة، ويمتلك دلالات خاصـة، فعن طريق الكلمة تصـاغ الدلالة اللونية، فألفاظ الألوان الزاهية المبهجة تشرح الصدر، وألفاظ الألوان الداكنة القاتمة تؤدى إلى التوتر أو الحزن. «إنّ الألوان ليست خالية من دلالات جمالية، وتعبيرية، وأحيانا رمزية، بل هى صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها وليسـت لتنميق الكلام فحسب.» (حاجى آبادى وآخرون، ۱۳۹۰ش: ۸۸)

لــون الأبیض لون یعبر عن الصفاء والنقاء وهو لون فاضل. وهذا اللون یعنی الأمل النابــع فی وســط الظلام وله تأثیر فعــال یوحی بالصدق والأمانة کمــا یوحی بالبراءة والإخلاص. أما فی الشــعر العربی فیعدّ من الألــوان التی کثر حضوره، ویقترن کثیراً ما بجمال المرأة وجلال الرجل ورهافة الســیوف والدروع فی الشعر الجاهلی. لون الأسود رمــز الحزن والألم والمــوت، کما أنه رمز الخوف من المجهول والمیل الی التکتم، ولکونه سلب اللون یدل علی العدمیة والفناء. حیث أنّه رمز خیبة الأمل، ولذلک فإن المتعاملین معه عادة ما یتصفون بالسلبیة.» (المحلاوی، لاتا: ۵۳)

أمّا اللون الأحمر فهو من الألوان الدافئة وبشکل عام یرمز هذا اللون للقوة والطاقة والحیویة والنشــاط، کما أنه یرمز للفرح والسعادة والثقة بالنفس، وظهور اللون الأحمر کثیرا فی هالة الإنســان یعنی میل الإنسان لاســتخدام القوة الجسدیة. فهذا اللون یثیر النظــام الفیزیقــی نحو الهجوم والغــزو، وهو فی الــتراث مرتبط دائما بالمــزاج القوی وبالشجاعة والثأر. (عمر، ۱۹۹۷م: ۱۸۴)

اللون الأصفر من الألوان الأساســیة وهو لون دافــئ، یحمل معانی قویة فی التأثیر، وناجــح فی جذب الإنتباه، وبشــکل عام هذا اللون یدل علــی العقل وحدة الذکاء. إنّ اللون الأخضر لون الطبیعة الخصبة ویمثل التجدد والنمو والأیام الحافلة للشبان الأغرار. یرتبط هذا اللون بمعانی الدفاع والمحافظة علی النفس، فهو الی الســلبیة أقرب منه الی الإیجابیة کما یتصف بالإتزان والإعتدال ویســتمتع معه الناظر بالراحة والإسترخاء... فیعطی الشعور بالهدوء والسکینة. (خلیفة، ۱۹۹۲م: ۱۰۲)

اللون الأزرق: من الألوان الباردة، فهو یثیر الشــعور بالإسترخاء ویناقض الإثارة. ویثیر الشعور بالراحة والسلام وأنه یؤثر علی جسم الإنسان فیجعله ینتج مادة کیمیائیة تســبب تخدر فی المشاعر واســتقرار فی العواطف. (حاجی آبادی وآخرون، ۱۳۹۰ش: ۸۸)

دلالات الألوان عند المتنبی

إنّ المتنبی اســتخدم اللون بشــکل غیرعفوی فی أشعاره، إلاّ أنّنا لا نستطیع أن نحکم

على أنّه استخدم الألوان استخداما رمزيا كشعراء العصر المعاصر الذين يعرفون الرمز ويستخدمون الألفاظ لكى تدل على المعانى الأخرى، لكن نشاهد أنّه أحيانا خرج عن الإطار المألوف واستخدم الألوان استخداما بعيدا عن المعنى الحقيقى، كما أحيانا استخدمها فى المعانى المضادّة لها. إنّه كان شاعر البلاط وكان يمدح الملوك خاصّة سيف الدولة وكافور الأخشيدى حينا وحينما أخلف كافور وعده تجاه المتنبي، هجاه وفى كلّ من هذه الظروف كان يستخدم الألوان حسب الموقف الخاص بها وبما أنّه عاش فى العصر الذى شاهد كثيرا من الحروب والنزاعات، فهو كان يصف هذه المواقف والأحداث، إذن يتحدث عن ألوان المشاهد الحربية والأدوت الخاصة بها كالسيوف والرماح.

الأسود: إنّ الأسود لون محبب للنفس حينا وبغيض أحيانا أخرى، وذلك حسب موضعه وسياقه الذى يقع فيه؛ فهو محبب فى الشّعر والعين واللثة، لكن يستنبط منه فى معظم الأحيان الحزن والتشاؤم، كما يقول عمر أحمد مختار فى كتابه اللغة واللون «فقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرّد النطق بهذا اللون أو أحد مشتقاته.» (خليفه، ١٩٩٢م: ١٠٣) استخدم المتنبي الأسود رمزا وتصريحا.

يفضَح الشمس كُلَّما ذَرَّت الشمـ ... ـسُ بِشَمسٍ مُنيرةٍ سَوداءِ

إنَّ فِي ثَوبِك الذى المَجدُ فِيهِ ... لَضِياءً يُزرِى بِكُلِّ ضِياءِ

إنَّمَا الجِلدُ مَلبُس وابيِضَاضُ النَّفـ ... ـسِ خَيرٌ مِن ابيِضَاضِ القبَاءِ

(العكبرى، لاتا: ١/٣٥)

هذا المقطع من احدى قصائد المتنبى فى مدح كافور الأخشيدى، والشاعر أشاد بأخلاق الممدوح الكريمة وفضّله على الأخرين رغم سواد بشرته. نشاهد أنّ دلالة اللون أخذت بعدا رمزيا وليس المعنى الحقيقى فى القصيدة، فالمتنبى استخدم اللون الأسود على طريقة الإنزياح وأعطاه نوراً «يزرى بكلّ ضياء» ومنحه قدرة تفوق على القدرات الأخرى. «أنه فى سواده مُشرق، فهو باشراقه فى سواده يفضح الشمس.» (المصدرنفسه: ٣٤) هذا من الدلالات الجديدة التى أعطاها المتنبى للألوان إذ لا نرى عند الأخرين

أن يكون الســواد منيرا. والشــاعر لا يكتفى بمدح ســواد الممدوح، فيميل نحو البياض وإيحاءاتهــا الإيجابية ويربط بين الممدوح والبيــاض، بأنّه ذو أخلاق ومكارم بيضاء، ثمّ يقارن بين الذى ظاهره أســود وباطنه أبيض مع عكســه ويرجــحّ الأول على الأخير. «إنما الجلد بمنزلــة اللباس فلا قيمة لبياضه وإنما المعول عليه بياض النفس ونقاؤها من العيوب.» (البرقوتى، ١٣٦٨ش: ١/ ٢٣)

الملفت للانتباه فى هــذه الأبيات أنّ المفردات المرتبطة بالبياض والنور تتكرر خمس مرات "منــيرة"، "ضياء" (مرتين)، "ابيضاض"(مرتين) ونرى "الســواد" فى مفردة واحدة "السوداء" ويمكن أن تحمل هذه الظاهرة وجوهاً: الأوّل: أنّ الشاعر يصبغ الأبيات بصبغة إيجابيــة باتيان هذه المفردات وإيحاءاتها الإيجابية. الثانى: يمكن أن تحمل هذه المفردات رمز الإزدراء والإهانة، لأنّ الشاعر يذكّر الممدوح بلونه الأسود من خلال الأبيض.

وعَجاجَــةً تَــرَكَ الحديدُ سَــوَادَها زَنجــاً تَبَسَّــمَ أو قَذَالــاً شــائبَا
فكأَنّمــا كُسِــيَ النَّهــارُ بِهــا دُجى لَيــلٍ وأطلَعَــتِ الرمــاحُ كَوَاكبــا

(المصدرنفسه: ١/ ١٢٨)

من عادة العرب أن يصفوا شــدة الحروب بكثــرة العجاج وظلم الجوّ نتيجة العجاج والغبار، كما رأينا عند البشار إذ يقال:

«كأَنّ مثــارَ النَقــعِ فــوقَ رؤوسِــنا وَأســيَافُنا لَــيلٌ تــهَاوِى كَــواكِبه»

(الهوارى، ١٩٨٨م: ٧٦)

«تبرق الأســلحة من خلال الغبار الأســود فيبدو بريقها كابتســام الزنج، بياضا فى ســواد.» (سبيتى، ١٩٨٦م: ١٥٥) والمتنبى وصف الحرب الشــديدة بظلمة جوّها ولمعان تصارع السيوف والرماح ويزين هذا المنظار بتشبيه الغبار الى سواد وجه انسان زنجى أو شــعر كثيف واللمعان وسط الظلمة كأســنان الزنجى البيضاء وسط وجهه الأسود، أو كالعنق الأبيض الجميل وســط الشعر الأســود الكثيف أو كالنجوم المتألقة فى ليل مظلم. كأن النهــار ألبس بتلك العجاجة ظلمة الليل وكأن الرماح أطلعت من أســنتها كواكب أو أطلعــت هــى كواكب فى تلك الظلمة.» (البرقــوتى، ١٣٦٨ش: ٩٢) فنرى أنّ المتنبى

فی تشـــبيها ته الثلاث يستخدم لونی الأبيض والأســـود وبامتزاجهما شكّل صورة لافتة رائعة. فللون فی هذه الصور دور أساسی، خاصّة الأبيض الذی هو أساس جمال الصور، والسواد هنا رمز لشدّة الحرب.

كالكأسِ باشَــرها المِــزاجُ فأَبرَزَت زَبَــداً يَــدُورُ على شَــرَابٍ أســوَدِ

(المصدرنفسه: ١٧/٢)

الشـــاعر يرمز بالأسود الی شـــدّة احمرار الرحيق وهذا يدلّ علی جودته وأصالته، ولكن فی الحقيقة لون الشـــراب أحمر ويســـتعمل لون الأســـود اســـتعمالا إيجابيا كما تمّ استخدامه فی وصف آنية العطر والعبير بقوله:

وَسَـــودَاءَ مَنظُــومٌ عليهــا لآلِــئٌ لَهَــا صُــورةُ البِطِّيخِ وَ هیَ مِــنَ النِدِّ

(المصدرنفسه: ١٨/٢)

الأبيض: إنّ اللون الأبيض عند المتنبی يقع فی المكان الثانی بعد الأسود و«يحتلّ اللون الأبيض المرتبة الثانية بعد اللون الأســـود، حســـب تميز الألوان عند الشعوب المختلفة، ويعتـــبر من الألوان الباردة، التی تثير الشـــعور بالهـــدوء.» (عبدالوهاب، ١٩٨٥م: ٨٥) اللون الأبيض يعطی دلالة النقاء والطهر والسذاجة فی آن معا.

إذا الشُــرُفاءُ البِيــضُ مَتُّــوا بِقتوِهِ أتی نَسَــبٌ أعلی مِــنَ الأبِ و الجَدِّ

(العكبری، لاتا: ٦٦/٢)

اللون الأبيض يدلّ علی الطهر والنقاء، وهنا يرمز الشاعر بهذا اللون الی الأشخاص الأبـــرار والأخيار. القصد من الشـــرفاء البيض أی الذين اعمالهـــم ناصعة نظيفة، ولفظ الشـــرفاء يدلّ علی أنّهم من الأنســـاب الفضيلة و عالية المستوی من المجتمع، فالبيض يضيف الی شـــرافتهم ونجابتهـــم جانبا إيجابيا ويكون بمثابة تأكيد للشـــرف والنبل لدی الناس المقصودين. وبعدما تكتمل صورة العباد والشـــرفاء، يدعی الشـــاعر أنّ الممدوح فی مقام أعلی من آباء وأجداد هولاء الشرفاء وهكذا يُعلی درجة الممدوح الی مستوی أفضل وأشرف الناس. «اذا تقرّب الشريف بخدمة إليه حصل له بخدمته نسب أعلی من نسب الأب والجد، أی صار بخدمته إليه أعزّ منه بأبيه وأمه.» (المصدرنفسه: ٦٦)

لَيــالی عنــدَ البِيــضِ فَــودایَ فِتنَةٌ وَ فَخــرٌ وَ ذاکَ الفَخــرُ عِندیَ عابُ

(المصدرنفسه: ١/١٨٩)

کان العــرب يعجب بإنســان أبيض الوجــه، خاصّة حينما تکون المــرأة، إذن تغزل الشعراء بالنساء البيض فی أشــعارهم کثيرا وقد افتخروا بعلاقاتهم معهنّ کما نری عند امرئ القيس و عمر بن أبی ربيعة. أمّا المتنبی فيدّعی أنّه لا يفتخر بســمراته مع النســاء الجميــلات البيــض وعلی عکس الآخرين يعتبره عيبا علی نفســه. وفی هذا البيت من الشــاعر نشاهد نوعا من النرجســية، لأنّه يرتفع نفسه عن الأخرين. «تمنيت ذلک ليالی کان شعری عند النساء فتنة لسواده وحسنه، وکنّ يفتخرن بوصلی، ذلک الوصل عندی عيب، لأنی أعف عنهنّ.» (المصدرنفسه: ١٨٩)

عَصَفــنَ بِهِم يَــومَ اللُّقانِ و سُــقنَهم بِهِنزيــطَ حتــی ابيَضَّ بالسَــبیِ آمِدُ

(المصدرنفسه: ١/٢٧٤)

فی هذا البيت يمدح الشــاعر ســيف الدولة ويتحدث عن فوزه فی الحرب، ويستعمل لون الأبيض اســتعمالا رمزيا ويقول أنّ ســبب ابيضاض آمد کثرة الأسراء الذين جاء بهــم ســيف الدولة الی هذه المنطقة وهــذا الأمر يدلّ علی الســعادة والنصر فی الحرب وتفاؤل الشــاعر بهذا الحادث، إذا اســتطاع جيوش الممدوح أن يسيطر علی عدّة مدن الرومان حيث "عصفــت بهم" أیّ أهلکتهم. (ســبتی، ١٩٨٦م: ٢/٧٠) ويقول البرقوقی فی شــرح البيت «عصفت بهم خيلک وأتت عليهم هلاکا يــوم أغرن عليهم بهذا المکان وساقتهم أساری حتی ابيضت أرض آمد بکثرة من حصل بها من الأساری من الجواری والغلمان.» (البرقوقی، ١٣٦٨ش: ١٨٢)

الأبيض والأسود معاً

کثيرا ما نشاهد صنعة المقابلة فی الألوان عند المتنبی، خاصّة فی لونی الأسود والأبيض إمّا رمزيا وإمّا تصريحيا.

فَاليــلُ حِــينَ قَدِمــتَ فِيهــا أَبيضٌ وَالصُّبــحُ مُنــذُ رَحَلتَ عنها أَســودُ

(المصدرنفسه: ١/٣٣٤)

في هذا البيت يأتي الشــاعر بلونين متناقضين؛ هما أبيض وأســود ولكلّ منهما دلالته المعروفة الشــائعة في هذا البيت. لكن يرمز الشــاعر بوصف الليل الذي هو من أوضح أمثال الظلمة والقتامة بالأبيض، وبوصف الصبح الذي هو بداية انجلاء النور بالأســود خــارج عن إطار دلالاتهما الأولية، الى أنّ هناك علاقة مباشــرة بين تواجد الممدوح ووجــود النور، لأنّ الممدوح ميمون ومبارك ترافقه هذه الميمنة كنور يبدّل الليل بالنهار وعــدم وجوده يبدّل النهار بالليل وهو يفصل اللونين عن معناهما الحقيقي. «يقول: هذه البلدة لما قدمتها ابيض بنورك ليلها، واســودّ صباحها مذ خرجت عنها.» (المصدرنفسه: ٣٣٤)

مَن عَلَّمَ الأَسـودَ المخصِـيَّ مَكرُمَةً　　أ قَومُـهُ البِيـضُ أم آبـاؤهُ الصِّيـدُ

(المصدرنفسه: ٢/٤٦)

يحاول المتنبي أن يجمع بين عدّة عيوب للكافور في هذا البيت ويطلقها نحوه كالسهام النافذة. فيذكر الســواد والخصي والنسب الردئ غير الشريف ويطرح هذه العيوب من خلال اســتفهام إنكاري دون الخبرية، حتى يكون للجملة أثر كبير في السامع من خلال الاســتفهام. وهناك إيهام التناسب بين كلمتي "الأسود" و "الأبيض"، علاوة على كونهما تضادا أو طباقا، فالســامع حينما يســمع البيض يبادر الى ذهنــه اللون الأبيض ولكن في الحقيقة يقصد الشــاعر لأشــخاص والكرام والنبلاء وينكر أن يكــون للكافور قوم نبيل. فيطرح الشــاعر الأسود في ذروة الســلبية والوقاحة ويسلب منه أسباب المروءة والرجولة. فيُشــاهد في البيت هجاء مقذع للكافور عن طريق اســتعمال لونين أحدهما يستخدم في المعنى الحقيقي وهو الأسود والثاني يستخدم في المعنى غير الحقيقي وبشكل رمزي، وهو الأبيض. «يريد تحقير شــأنه، وأنّه مملوك وثمنه قليل.» (المصدرنفســه: ٤٦) «البيض هنا الكرام أيّ بيض الأعراض، ويقول: إنّ هذا الأســود لا يعرف المكرمة ما هي لانه عبد أسود لم يرث آباءه مجدا ولا مكرمة.» (البرقوقي، ١٣٦٨ش: ٢٧٤)

لَبِـسَ الثُّلُـوجُ بِها على مَسـالِكي　　فَكَأَنَّهـا　بِبَياضِهـا　سَـوداءُ

(المصدرنفسه: ١/١٨)

مـن أهمّ ميزات شـعر المتنبى فى مجال الألـوان، أنّه قد يعطـى دلالات مختلفة عمّا هـى شـائعة فى الثقافة العربية للألوان، كما نرى أنّه فى هـذا البيت يعطى دلالة الضلال والتوه للون الأبيض، لأنّه كما قيل اللون الأسـود لون التوه والضلال والشوم فى الثقافة العربية والإسلامية ولكنّ المتنبى فى هذا الموضع يحمل دلالة رمزية للون الأبيض ويحمل دلالة الضلال على البياض الذى رمز للهداية والنقاء والسعادة. وهكذا يدخل فى مجال الإنزياح ويخرج من النطاق المعروف لدلالة الألوان. «أنّ الثلوج عمت علىّ مسـالكى، ولبس الشئ: إذا عمّاه، أىّ: أخفى هذا الثلج بهذه العقاب طرقى علىّ، فلم أهتد لكثرتها وبياضهـا، والأسـود لايُهتدى فيه، فكأنّهـا لبياضها إذ لم يُهتد فيها اسـوّدت، وهذا من أحسـن الكلام.» (المصدرنفسه: ١٩)كما يقول سبيتى: «ضللت على الثلوج رغم بياضها كأنّى أمشى فى ليل حالک.» (سبيتى، ١٩٨٦م: ١٧٠)

الأحمر

الأحمر مرتبط بالدم حينا وبألوان المسرة حينا آخر، بما فيه من توهج وحرارة تنبعث من صوتها الرئيس "الحاء". (عبدالقادر، ٢٠٠٣م: ٤٨)

مَـنِ الجَـآذِرُ فِى زِىِّ الأعارِيـبِ حُمرُ الحُلـى وَ المَطايـا و الجَلابِيبِ

(العكبرى، لاتا: ١/١٥٩)

لون الأحمر فى الثقافة العربية القديمة يدلّ عادة على الجمال وهو لون الغناء والترف، ففـى النظرة الأولى فى هذا البيت للمتنبى، يبـدو أنّ المرأة الموصوفة، غنية متمولة وهذا محبوب عند العرب. ومن جانب آخر إنّ الأحمر لون يدلّ من وجهة نظر علم النفس على الأميال النفسـانية (لوچر، ١٣٦٩ش: ٨٣) وربّما ارتداء المرأة الثياب الحمراء، يزيد من درجة الحبّ والإنجذاب من جانب الرجل. «هذه النسـوة فى زىّ الأعاريب ومتحليات بالذهـب الأحمر وممتطيات النياق الأحمر ومشـتملات فى الثياب الحمـراء، يعنى أنّهن من نسـاء الملوک لأن الحمرة لون ملابس الأشـراف عندهم والنياق الحمر أكرم النياق لدى العرب.» (البرقوتى، ١٣٦٨ش: ١١٤)كما قال العكبرى: «شـبههن بالجآذر لحسـن عيونهـن، حمر الحلى: أىّ متحليات بالذهب الأحمر، وحمر المطايا: أحسـن ألوان الإبل،

وحمر الملاحفة: يريد أنّهن عليهنّ ثياب الملوك، وهنّ شواب.» (العكبری، لاتا: ١٦٠)

مِـن كُلّ أحـوَرَ فِی أنيابِـهِ شَـنَبٌ   خَمـرٌ مخامِرُهـا مِسـکٌ تُخامـرُهُ
نُعـجٌ مَحَاجِـرُهُ، دُعـجٌ نَوَاظِـرُهُ   حُمـرٌ غَفائِـرُهُ، سُـودٌ غَدَائِـرُهُ

(العکبری، لاتا: ٢/١١٦)

يصف الشـاعر فی هذين البيتين جماعة النسـاء الجميلات بعدّة أوصاف وكلّ وصف يرافق لونا خاصّا بها. فبداية يصف النساء ب"أحور" بمعنى العين الشديدة السواد وهو النوع الأفضل من العيون عند العرب، ثمّ يصفهن بالأحداق البيضاء والعيون السـوداء، والشـعر الأسود الذی يسـتره ثوب أحمر، فالصورة التی يرسمها الشاعر تمتزج فيه عدّة ألوان: الأسـود، الأحمـر، الأبيض، والامتزاج يعطی حيوية خاصـة للصورة، إذ للأحمر الـذی يأخذ الحيوية والجريان من الدمّ، دور خاصّ فی هذا المجال، والألوان الموجودة فی الصورة تحمل إيحاءات إيجابية ويصوّرها الشـاعر ألوان محبوبة وجميلة. كما أنّه يذكر الأحمر للون لثيابهم حتی يرمز الی النسـاء بأنّهن جميـلات ثريات. «هنّ بيض المحاجر لبيـاض ألوانهن، سـود الأعين، حمرُ المقانع، لكثرة طيبهنّ بالمسـک والزعفران، سـودُ الذوائب.» (المصدرنفسه: ١١٦)

وَ لَطالَمـا انهَمَلَـت بِمـاءٍ أحمَـرٍ   فی شَـفرَتَيهِ جَماجِـمٌ وَ نحُـورُ

(المصدرنفسه: ٢/١٣٣)

الشاعر يرثی الممدوح ويصف شجاعته فی الحروب ويرمز بماء أحمر الی الدم المراقة من رؤوس القتلی. أنّه يشبّه الدم بماء أحمر لكی يری المخاطب شدّة الحرب وشدّة الدماء المهراقة من الخصم، ولكی يشـير من خلالها الی شـجاعة وجرأة الممدوح ومقدرته فی الحرب. «طالما سـالت الجماجم والنحور من الأعداء فی سـيفه.» (المصدرنفسه: ١٣٣) «الماء الأحمر كناية عن الدم.» (سبيتی، ١٩٨٦م: ١١٦)

و يَمشـی بِـهِ العُكّازُ فی الدَّيـرِ تائِبا   وَ ما كانَ يَرضَی مَشـیَ أشقَرَ أجرَدَا
و مـا تابَ حتی غـادَرَ الكرُّ وَجهَه   جريحـاً وَخلَّـی جفنَه النَّقـعُ أرمَدا

(العکبری، لاتا: ١/٢٨٤)

الفرس الأشقر من أفضل أنواع الفرس والعدو الذی کان لا یرضی أن یرکب هذا الفرس، بسبب غروره و تمکنه، إنّه عدو قوی والتغلب علیه یدلّ علی قوّة الممدوح من جانب، ومن جانب آخر إصابة العدو القوی بالأرمد فی العین نتیجة الحرب الواقعة بینه وبین الممدوح یدلّ علی وقعه فی المصائب. یمکن القول أنّ الأرمد بما فیه من عدم الوضوح والتذبذب بین الأبیض والأسود، یدلّ علی عدم وضوح مصیر العدوّ هل هو سیصبح قویا کما کان أم ینحدر نحو الشقاء والبؤس، أو انّ العدو أصاب بالغموض والإبهام ولا یدری ماذا سیواجه فی المستقبل، إذن هناک وضوح فی استعمال أشقر والغموض الموجود فی أرمد انتقل الی دلالته الخارجیة فی الإبهام وعدم التمییز. «الأشقر الفرس الأصیل.» (سبیتی، ١٩٨٦م: ١٢٤) «إنه لما خافک ترهب وتاب، وأخذ عصا مشی علیها، بعد أن کان لا یرضی بمشی الخیل السراع، وذلک لما لحقه من الهم، ضعف حتی صار لا یقدر أن یمشی إلا علی عُکازه.» (العکبری، لاتا: ٢٨٤)

الأخضر

هذا اللون یدخل فی الاستعمال المجازی بنوعیه الإستعاری والمجاز المرسل، وذلک عائد لما فی الخاء من لیونة وطراوة و ذلک لامتلاء الأخضر بالماء، ویساعد صوت الراء علی استمرار الصفة فی جریان الماء وانسیابه فی العروق مما یزید فی طراوته ونداوته. (ابن جنی، ٢٠٠١م: ١/٥١٠)

هُم أوجهٌ غُرٌّ، وأیدٍ کَریمةٌ وَمَعروفةٌ عِدٌ، وألسنةٌ لُدُّ
و أردِیَةٌ خُضرٌ وَ مُلکٌ مُطاعَةٌ وَ مَرکوزَةٌ سُمرٌ وَ مُقرَبَةٌ جُردُ

(العکبري، لاتا: ١/٢٨٣)

الشاعر یصف نوعا من الثیاب وهو رداء أخضر، ویرمز به الی الملوک والأثریاء. لأنّ لون الأخضر لون السیادة «ارتداء الثیاب الخضر رمز للسیادة والملک والعرب یرجحّ هذا اللون علی الألوان الأخری، وهذا اللون یدلّ علی النشاط والطراوة.» (منوچهریان، ١٣٨٧ش: ٢/٢٢٥) «اللون الأخضر یشیر إلی الخصب وکنّی به عن السیادة.» (سبیتی، ١٩٨٦م: ٢٤٤) «وهم أردیة خضر، لأنهم ملوک، ولأنّ خضرة الرداء

يكنى بها عن السيادة ومملكة وسلطان مطاعة.» (العكبرى، لاتا: ٣٨٢)

وَ لَيلٍ وَصَلناهُ بِيَومٍ كأنَّما   على مَتنِهِ مِن دَجنِهِ حُلَلٌ خُضرُ

(العكبرى، لاتا: ٢/١٥٣)

«العرب أحيانا يستخدم لون الأخضر بدل لون الأسود.» (منوچهريان، ١٣٨٨ش: ٥٤٥) كما فعل الشاعر هنا أشار الى سواد الليل وظلمته بلون الأخضر. «كأنّ على متن ذلک اليوم من ظلمة السحاب حُللاً سُودا، والسواد يسمى خضرة.» (العكبرى، لاتا: ١٥٣)

الأحمر و الأخضر معاً

يَلقَاکَ مُرتَديا بأحمَرَ مِن دَمٍ   ذَهَبَت بِخُضرتِهِ الطُّلَّى و الأكبُدُ

(المصدرنفسه: ١/٣٣٩)

يصف المتنبي افراد جيش الممدوح ويخاطب الممدوح بهذا البيت فى وصفهم. احمرار السيف علامة من علامات شجاعتهم وخوضهم فى المعركة. ويبدو أنّ هناک دلالة رمزية فى خضرة السيوف، ويمكن القول أنّ الشاعر أتى بالخضرة للسيوف حتى لا يتبادر الى الذهن أنّ هذه السيوف ظالمة أو استخدمت لقتل الأبرياء و الضعفاء، فيشير اليها بالخضرة حتى يوحى بخضرة السيوف الى خضرة الإسلام وتبرک هذا اللون فى الثقافة الإسلامية، ويزيل سوء الفهم الذى قد يؤدى إلى سوء النظر إلى جيش الممدوح والممدوح نفسه أيضا. «أنّه يلقاک كلّ واحد منهم متقلد السيف قد احمرّ من الدم، وزالت خضرة جوهره بدماء الأعناق والأكباد، فكأنه أبدل من الخضرة حمرة من دم الأعناق والأكباد وهذا معنى حسن.» (المصدرنفسه: ٣٣٩) «الخضرة ليست لون يستحب وصفه به، الطلى الأعناق.» (سبيتى، ١٩٨٦م: ٩٤)

حتى دَخَلنا جَنَّةً لَو أَنَّ ساكِنَها مُخَلَّد
خَضرَاء حَمراءَ التُّرا بِ كأنَّها فى خَدِّ أغيَد

(المصدرنفسه: ٢٥١)

يصــف المتنبي في هذين البيتين جمال قرية وبعدما يشــبهها بالجنّة يدخل في توصيف أرضه. فيصف الأرض بالخضراء بسبب الظروف الخاصّة لبيئتهم وجفاف أرضهم في أكثر الأماكن وعلى جانب اللون الأخضر نرى الشاعر يصف التراب باللون الأحمر ويشبهه بخدّ الحبيبة.«شــبه خضرة نباتها على حمرة ترابها بخضرة العذار على حمرة خد اغيد.» (البرقوقي، ١٣٦٨ش: ٢٥٠)

الأصفر

صفرة اللون يدلّ على الذبول والشحوب والجفاف والمرض، لما فيه من خفة في الفاء وما يتأتى من تكرار الراء، الدالة على الذبول والشــحوب والجفاف الصوتية الســابقة، مما يجعل الصوت كنبتة هزيلة جافة تطير مع حركة الريح.» (عبدالقادر، ٢٠٠٣م: ٢٣)

قالَــت وَ قَد رأتِ اصفِــرارِي مَن بهِ   و   تَنَهّــدَت   فَأجِبتُهــا   المُتَنَهِّــدُ

(المصدرنفسه: ٣٢٨/١)

فالشاعر يستخدم اللون الأصفر لكي يشير الى لون الوجه، خاصّة حينما يعاني من ألم فراق الحبيب، إذا لا نشاهد دلالة رمزية في البيت.«سألت عن مسبب اصفرار وجهي وتنهدت فقلت لها المسبب هو من تنهد أي أنت.» (سبتي، ١٩٨٦م: ٩٠)

الأزرق

فهو الأقل شــيوعا في الموروث الإنساني لاســيما العصر الجاهلي وأهميته بالدرجة الأولى لاقترانه بالسماء(حمدان، ٢٠٠٨م: ٢٧و٢٨)

وَ مــا طَلَبــتُ زُرقَ الأَسِــنةَ غَــيرَه   وَ لكّــنَ قُســطَنطينَ كانَ لَــهُ الفِــدا

(العكبري، لاتا: ٥١)

يســتخدم الشاعر في هذا البيت الزرق كصفة للأسنّة وهذا يدلّ على حادّتها، الزرق هنا تعني الأســنة، غلبت عليها صفة الزرق حتــى صارت اسما لها، لما تحويه الزرقة من معنى الصفاء، وخير الأسنة ما هي صقيلة صافية، ومن مضمون هذا البيت نستدل على أنّه بكلمة الزرق يريد معنى بعيداً عن المعنى اللوني وهو الأسنة. فكلمة الزرق هنا إذن

قد بعدت عن المعنى اللونى، واقتصرت فى الدلالة على الأسـنة. «فالأسنة تكنى بالزرق لما فى لونها من الزرقة والصفاء.» (شرتح، ٢٠٠٥م: ١٤)

الجداول

جدول رقم (١) مفردات الألوان الرئيسة ومشتقاتها فى الدلالات الرمزية والتصريحية.

اللون	الأسود	الأبيض	الأحمر	الأخضر	الأصفر	الأزرق
مرّات الحضور	٦٠	٣٩	٢٤	١٠	٣	١
دلالات رمزية	١٦	١١	١١	٥	----	١
دلالات تصريحية	٤٤	٢٨	١٣	٥	٣	----

نلاحـظ هنا عدم التوازن فى توزيع مفردات الألوان الرئيسـة، وسـيادة اسـتخدام الأسـود، أمّا الأزرق فهو الأقلّ اسـتخداما. إنّ المتنبي اسـتخدم لون الأسود أكثر من الأنـواع الأخرى فى الألـوان. فهو ٦٠ مرة اسـتخدم هذا اللون. ١٦مـرة اتخذ اللون دلالات رمزية و٤٤ مرة اتخذ دلالات تصريحية، يستعمل فى المعنى الحقيقى. «إنّ المتنبي شـاعر متشـاؤم ويلقى لنـا صورا قبيحة من عصـره، إنّه لا يحارب أهـل عصره فقط، بل يشـاجر الدهر ويتربص لكى يظهر الدهر أمامه كإنسـان حتى يخضب شـعره بالقنا السمر.» (أنوار، ١٣٨٠ش: ٦٩) إنّ الأسود عند المتنبي كثير التناول جدّا وهذا يدلّ على الإرتباك والقلق الذى اعترف به المؤرخون وأيضا كثرة اسـتعمال "الأسود" دالّ على أنّه كان ذا نظرة سـوداوية، ويؤيد هذا الرأى محمـد فاضلى إذ يقول: «من جراء بعض اعتقاداته ينظر الى الدهر نظرة سـوداء ويدعـو الى تعطيل الحياة، ويضع اللبنة الأولى لمقتفيه أبي العلاء المعرى.» (فاضلى، ١٣٧٢ش: ١٠)

الأبيض هو اللون الذى احتلّ مكانة مرموقة بعد الأسود عند المتنبي، فإنّه يستخدم هذا اللون ٣٩مرة، فى ١١مرات نشاهد هذا اللون ذات دلالات رمزية وفى ٢٨مرة ذات الدلالات التصريحية. أحيانا يسـتفيد من هذا اللون فى هجوه للكافور ويستهزئه بهجاء كاريكاتورى مقذع، فيسـمّيه بأبي البيضاء. كما يرى فوزى عطوى «من خصائص شعر

المتنـــبى الهجاء المقذع الموجع الذى يعكس خيبة المتمادية بالناس والدهر وعكوفا على جراحاته، وصدق انفعالاته وعمق ثورته النفسية العارمة.» (عطوى، ١٩٨٩م: ٩١)

اللـــون الأحمر هو الذى احتلّ المكانة الثالثة عند المتنبي، فهو يســـتخدم ٢٤ مرّة، فى ١١ مرة هذا الاستخدام ذو دلالة رمزية وفى ١٣ مرة ذو دلالة تصريحية. هذا اللون رمز للمســـتوى الاقتصادى والاجتماعى للمرأة عند العرب. الأحمر لون الحيوية والنشـــاط وعند العرب هذا لون الترف والغناء. اللون الأخضر قليل التناول عند المتنبى بالنســـبة إلى الأســـود والأبيض والأحمر، فالشاعر استخدمه فى ١٠ مرات ٥ مرّات ذات دلالات رمزيـــة و٥ أخرى ذات دلالات تصريحية. اســـتعمال الأصفـــر والأزرق قليل جدّا عند الشاعر، فهو يستخدم الأصفر ٣ مرّات والأزرق مرّة واحدة.

جدول رقم (٢) استخدام الألوان الفرعية عند المتنبى

اللون	الأسحم	الفاحم	اليقق	الأشنب	الأشقر	الكميت
دلالات رمزية	---	----	----	----	----	----
دلالات تصريحية	١	٣	١	٢	٢	٢

إنّ الشاعر استخدم ستة من الألوان الفرعية وهى الأسحم والفاحم واليقق والأشنب والأشقر والكميت، فلا نشاهد دلالات رمزية لها، بل هذه الألوان ذات دلالات تصريحية وإنّنا نشـــاهد سيطرة لون الأســـود فى لونى الأسحم والفاحم، على ألوان "اليقق والأشنب والأشـــقر والكميت". إذا يمكن القول بأنّ هذا الاستخدام إحدى مؤشرات تشاؤم المتنبى على جانب استخدامه الواسع للأسود. فالفاحم والأسود يكرران ٤مرات واليقق والأشنب يكرران ٣مرّات والكميت والأشقر الذان فرعان من لون الأحمر يكرران مرّتين.

جدول رقم (٣) استخدام الألفاظ المرتبطة باللون عند المتنبى

الفاظ المرتبطة	اللون	الدجى و الظلام	النور و الضوء	الخضاب
مرّات الحضور	٢١	٤٤	٣٨	٩

نشـــاهد هيمنة الدجى والظلام من بين الألفاظ المرتبطة باللون فى شعر المتنبى وهذا

يدّل على أنّ له نظرة سوداوية تجاه الحياة يبرز تشاؤمه في استخدام الألوان والألفاظ المرتبطة بها، اضافة على المضامين و الأفكار المطروحة في اشعاره، فهو دائماً يشكو من الشقاء والإدبار، كما يقول: «أبدا قطع البلاد ونجمي في نحوس وهمّتي في سعود.» (العكبري، لاتا: ١١٠) هذا الأمر يدلّ على أنّ المتنبي اهتمّ باستخدام الألوان، ولا يمكن أن نعتبر استعمال الألوان عنده على الصدفة، وكثرة الألفاظ المرتبطة باللون يزول الشك عن هذا الأمر، كما أننا لا نريد أن نحكم بحكم صارم على أنّه استخدم الألوان كالشعراء العصر الحديث استخداما واعيا ورمزيا.

النتائج

التصفح في ديوان المتنبي يظهر للمخاطب أنّه استخدم ألفاظ الألوان المتناقضة، حينا بشكل تصريحي وأحيانا بشكل رمزي ومعجمه اللغوي يتناول الألوان الرئيسة في معظم الأحيان وهي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، وقليلا ما نشاهد استخدام الألوان الفرعية عنده، إلّا وهي الأسمر والكميت والأشقر. أمّا عن حضور الألوان في أعمال المتنبي وكثافته، فيلاحظ التباين الدلالي و تغيير الدلالات أحيانا وهو الإنحراف عن الدلالات العرفية في اللغة، ولها دلالات تتراوح بين الايجابية و السلبية خاصّة في لوني الأبيض والأسود.

كما أنّ هناك دورا خاصا للوني الأسود والأبيض عند الشاعر وكثيرا ما نلاحظ استخدام هذين اللونين الى جانب البعض في صنعة المقابلة، لأنّ الثنائية الضدية في اللونين مثار جمالي والضد يظهر حسنة الضد. فإنّه قد اتخذ الأسود والأبيض رمزا للتناقض للحسن والقبح، للخير والشر، وإذا ندقق في أبياته لوجدنا أنّ هناك تلازما واضحا عنده بين الضوء والظلام واللونين الأبيض والأسود، فهو لا يكاد يذكر ضوء الصباح إلّا ويقرنه بالبياض ولا يذكر ظلام الليل إلا ويقرنه بالسواد.

اللون الأسود يستخدم عادة في المدح ذات دلالة إيجابية وفي الهجا ذات دلالة سلبية، ففي المدح لون جميل و محبوب ويفضله الشاعر على لون الأبيض وهو مظهر الجمال عند العرب وفي الهجا لون مشؤوم ومنحوس. ونشاهد سيطرة لون الأسود على سائر

الألوان، كما نشـاهد سيطرة الدجى والظلام على الألفاظ المرتبطة باللون عند الشاعر، وهذا الأمر يدلّ على تشاؤمه ونظرته السوداوية تجاه الحياة.

تـأتی الألوان عادة فی الكلمة الأخـيرة فی الأبيات، ونلاحظ تكرار اللون مرتين أو ثـلاث مرّات فی بيت واحـد إمّا هذه الألوان مرادف وإمّا متضادّ. كما أنّ الشـاعر قد يستخدم صفات غلبت على موصوفها حتى صارت اسماً له.

لون الأحمر عادة يسـتخدم كرمز للتعريف بالمستوى الاجتماعی والاقتصادی للمرأة آنذاك، وأحيانا نراه فی الدلالات الصريحة كلون الدم. الدلالات الصريحة غالبا تُلاحظ فی الوصـف إمّا وصـف الطبيعة ووصف الممدوح، أو وصـف ادوات الخاصّة بالحروب كالسيوف والأسنّة والرماح وما الى ذلك.

المصادر والمراجع

انوار، سيد امير محمود. (١٣٨٠ش). سعدی و متنبی. تهران: انوار دانش.
البرقوقی، عبد الرحمن. (١٣٦٨ش). شرح ديوان المتنبی. ط١. طهران: مطبعة اروميه ئی.
سبتی، مصطفی. (١٩٨٦م). شرح ديوان أبی الطيب المتنبی، ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
حسين، طه. (لاتا). مع المتنبی. دارالمعارف: مصر.
عبدالوهاب، شكری. (١٩٨٥م). الإضاءة المسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
عطوی، فوزی. (١٩٨٩م). المتنبی شاعر السيف و القلم. ط١. لامک: دار الفكر العربی.
عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). اللغة و اللون، ط٢، القاهرة: عالم الكتب.
الفاخوری، حنا. (١٣٧٧ش). تاريخ ادبيات عربی. ط١. طهران: انتشارات توس.
فاضلی، محمد. (١٣٧٢ش). التعريف بالمتنبی من خلال اشعاره. دانشگاه فردوسی مشهد.
العكـبری، أبی البقاء. (لاتا). ديوان المتنبی المسـمی بالتبيان فی شـرح الديـوان. ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفی السقا وزملاؤه. بيروت: دارالمعرفة.
منوچهريان، عليرضا. (١٣٨٧ش). ترجمه و تحليل ديوان متنبی از شرح البرقوقی. انتشارات زوّار.
هاشم، جوزف. (لاتا). ابوطيب المتنبی؛ دراسة ونصوص. لامک: دارالمفيد.
الهواری، صلاح الدين. (١٩٨٨م). ديوان بشار بن برد. مصر: دار ومكتبة الهلال.

المقالات و الرسائل الجامعية

حاجی آبـادی، ليلا وآخـرون. (١٣٩٠ش). «الجمـال اللونی فی الشعر العربی من خلال التنوع

الدلالى». فصلية دراسات الأدب المعاصر. السنة الثالثة، العدد التاسع. صص ١٠١-٨٣.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (٢٠٠٨م). دلالة الألوان فى شــعر نزار قبانى. جامعة النجاح الوطنية: كلية دراسات العليا.

خليفة، عبد الكريم. (١٩٩٢م). «الألوان فى معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردنى». العدد ٣٣. صص ٤٤-٧.

شــرتح، عصام. (٢٠٠٦م). «جماليات اللون فى شــعر أبى العلاء المعرى»، مجلة آفاق المعرفة. السنة ٤٤. العدد ٥٠٨. صص ٢٧٩-٢٦٤.

عبدالقــادر، أمل أبوعون. (٢٠٠٣م). اللون وأبعاده فى الشــعر الجاهلــى. جامعة النجاح الوطنية: رسالة لنيل شهادة ماجستير.

المقالح، عبدالعزيز. (١٩٨٥م). «إيقاع الأزرق والأحمر فى موســيقا القصيدة الجديدة». مجلة المعرفة السنة ٢٤. العدد ٢ و٣. صص ٢٩٩-٢٨٤.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الرابعة – العدد الخامس عشر – خريف ۱۳۹۳ش /أيلول ۲۰۱٤م

صص ١٦٨ ـ ١٥١

آخر الفنان الكردی فی شعر عبدالوهاب البیاتی؛ دراسة صورولوجية فی الأدب المقارن

محمدهادی مرادی*

کاوه خضری**

الملخص

تعتبر الصورولوجيا أو علم الصورة فرعا من فروع الأدب المقارن وهو البحث عن صورة الآخر الأجنبی فی النصّ الأدبی. يتيحُ لنا علم الصورة معرفة الإنسان للإنسان وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترک للإنسانية. وعند ذاک ننطلق إلى عالم الأخوة التی تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين؛ من هنا تبرز أهمية الدراسـات الأدبية المقارنة التی تقوِّم علاقاتنا مع الآخر. عبدالوهاب البياتی يکون من عملاقة الشعراء فی الشعر العربی المعاصر الذی اختص قصائد کثيرةً فی ديوانه إلـی عرض صورة الآخر وفی کم کبير من هذه القصائد يعرض صورة الفنانين الآخرين وفی ضمن هذه القصائد أنشـد ثـلاث قصائد فی وصف الفنانين الکـرد: عبدالله کوران، وياشار کمال، وايلماز غونيه. مناخ التعايش السلمی الذی بدأ يظهر فی العالم، يبرهن لنا أهمية الدراسات الصورولوجية إذ لوحظ ان الصور التی تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخری تشکل مصدراً أساسياً من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والثقافات سلباً وإيجاباً کما قد تمثّل الأنا العربی فی شعر البياتی منظومة علاقات مع آخر الفنان الکردی فی إطار کلّـه صداقةٌ وودٌّ وتمجيدٌ. تحاول هذه المقالة من خـلال المنهج الوصفی – التحليلی وفی ضوء النقد المقارنی أن تتوقف عند مواقع تصوير البياتی عن آخر الفنان الکردی المتمثِّل فی عبدالله کوران، وياشار کمال، ويلماز غونيه. والنتائج تدلّ علی أنَّ الشاعر قد عرض صورة آخر الفنان الکردی فی صورة التسامح؛ وهذا النوع من قرءاة الآخر يُعتبر من أجمل صور قرائته، والحالة الوحيدة للتبادل الحقيقی التی تسود عليها روح الموضوعية.

الكلمات الدليلية: علم الصورة، الأدب المقارن، عبدالوهاب البياتی، آخر الفنان الکردی.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائی فی طهران، إيران. Hadim29@gmail.com

**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس فی طهران، إيران. Kawa_khezri@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی

تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۲/۱۱ش تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۹/۱ش

المقدمة

أتـتِ الصلةُ بالآخر في بدايتها من خلال الرحلة والمعاينة، والمقارنة تؤسِّس فكرة الآخر في الوعي الإنساني، وتُنبِّهُ إلى الفجوة التي تفصل مجتمعات الإسلام عن مدنيَّته وعن منسوب التقدُّم لديه، فتنزِّلُه منزلةَ الميزان الذي يكيلُ به المسلمون ليعرفوا مقدار ما في حوزتهم من أسباب الكينونة التاريخية والحضارية. لكن قراءة الآخر تتحوَّل -في الوقت نفسِه- إلى مناسبةٍ لقراءة النفس والذات في مرآته، أو قُل إلى مناسبةٍ تكتشف فيها الذات نفسَها في غَيْرِيَّة -أو مغايرة- ذلك الآخر لها. فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنَّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كليّة أمر لا يمكن حدوثه. (حنون، ۱۹۸٦: ۸۲) هـذا المفهوم من الصورة يأتي كالوظيفة الأولية له، فيما بعد دخل إلى المجالات المختلفة.

هذا ومن جهة أخرى، أخذ موضوع الأنا والآخر أهميَّة بارزة في الكتابات الفكرية والنقدية وفي شتَّى العلوم الإنسانية، باعتبار أنَّ الكشف عن الأنا لا يتأتى إلا من خلال الآخر الحاضر باستمرار معه وفيه، وهي علاقة من شأنها أن تقوم على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنساني المتضمّن دوماً قطبين مختلفين. بل إنَّ القضيّة ما فتئت تتوالد وتتعقد حتى صار من العسير تحديد صفة الآخرية، في عصر يهدف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالها ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمل على صهر مقومات الأنا لصالح قيم الآخر، الأمر الذي يطرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادِّ بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدليّة مع الآخر. (بوحلايس، ۲۰۰۹م: أ) إذن بهذا المفهوم هناك علاقة وثيقة بين علم الصورة وظاهرة العولمة لأن العرض لصورة الآخر يقصِّر الفاصلة بين الأمم وهذا القصر في الفواصل ميزة من ميزات العالمية.

من ثمّ كان وقوفنا عند المدوّنة الشعرية لعبدالوهاب البياتي[1] كنتاج يمثّل هذه البنية

۱. رائد من رواد الشعر الحديث في الوطن العربي وأشهر شاعر في المنطقة في النصف الثاني من القرن العشرين ولد في بغداد عام ۱۹۲٦م. تخرّج من دارالمعلّمين العالية ببغداد، حاملاً منها شهادة اللّيسانس في اللغة العربية وآدابها عام ۱۹٥۰. اشتغل بالتدريس، ومارس الصِّحافة. ولكن تحسُّسه بقضيّة بلاده وقضاياه الإنسانية جميعاً، قاده للنّضال. فعُذِّب واضطُهد وفُصِلَ عن وظيفته عام ۱۹٥٤م وتعرّض

دون غـــيره من النصوص التى يغيب عنها هـــذا الوعى وذاك التوتر. فقارئ أعمال هذا الشاعر يدرک أنها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث يتجه شعره نحو رســم صور محددة للأنا والآخر، إضافة إلى أنه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى؛ فى الوقت الذى تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفردها، بوساطتها استطاع أن يتخذ لنفســه وضعاً خاصاً على محور التحولات التاريخية بإفرازاتها اللامتناهية التى تتجاوز الحيِّز الجغرافى المحدود إلى العالم الذى نعيش فيه ونتفاعل معه.

رغم ذلک كله، فإنّ الشــاعر لم ينل المنزلة التى يســتحقُّه من الدراســة والتقويم فى مجــال الصورولوجيا. وإيماناً منَّــا بأنَّ البحث متواصل، بدأنــا القالة بتعريف موجز عن صورولوجيــا. ثم ركزنا فى قســم المفاهيم على عــرض صورولوجيا فى إطار معين لكى نحدد مفهوم علم الصورة لدراستنا، ومن ثمَّ فقد نظرنا فى القصائد الثلاثة المعنونة بـــ"إلى عبدالله كوران، إلى يلماز غونيه، إلى ياشار كمال" من الزاوية التى تكرَّس ثبات الآخر فى صورة التسامح المطلق. وهذه المقالة تحاول- من خلال المنهج الوصفى- التحليلى - أن تبيّنَ نظرة البياتى فى القصائد الثلاثة حول آخر الفنان الكردى المتمثَّل عبدالله كوران، وايلماز غنيه، وياشار كمال.

١- سؤال البحث

ما هى آليات القراءة لآخر الفنان الكردى فى شعر عبدالوهاب البياتى؟

كيف صوَّر البياتى آخر الفنان الكردى فى هذه القصائد الثلاثة؟

٢- خلفية البحث

١. مقالة معنونة بـ"صورة ماياكوفســكى فى شعر عبدالوهاب البياتى وشيركو بيكه

للملاحقة. فســافر إلـى بيروت وعاش مدّة فى لبنــان، ثمّ انتقل إلى مصر، ومنها إلى السّــورية، وزار الاتّحاد السّــوفيتى وهو كان المتحدّث الثقافى العراقى فى موســكو للأعوام الكثيرة. بدأ البياتى حياته شــاعراً رومانتيكياً حالماً بالحياة ودنيا الطفولة وعالم المثل؛ ثمّ أفاقت نفسه، فوجدها تصطدم بالحقائق الصّارمة، والواقع المرير. فاســتولى على نفس الشــاعر السّــامة، فنفر من المدينة وثار على الرّجعيّة والتّقاليد، وحطّم القوالب القديمة، واتّخذ أسلوباً جديداً للتعبير عن قسوة الحياة، وعمّا يعتلج فى صدره من أشجان. من أشهر دواوينه: ملائكة وشياطين، أباريق مهمشمة، المجد للأطفال والزّيتون، رسالة إلى ناظم حكمت. (عايش، ٢٠٠٢م، ج٤: ١٧٣)

س، دراســة صورولوجية في الأدب المقــارن" (٢٠١٢م)، تأليف: خليل بروينى، هادى نظــرى منظم، كاوه خضرى. هــذه المقالة دراســة صورولوجية مقارنية للقصيدتــين حول ماياكوفســكى، إحداها للبياتى والأخــرى لبيكه س. تثبت المقالة أنَّ الشــاعرين قد صوَّرا الآخر الروسىَّ في صورة تسمَّى التسامح، وهو من أحســن صور قراءة الآخر. هذه المقالة قد طبعت في العدد الثامن من السنة الثانية في مجلة "إضاءات نقدية" التابعة لجامعة آزاد الإسلامية كرج.

٢. ومقالة معنونة بـ"شخصيات إيرانية في ديوان عبدالوهاب البياتى" (١٣٩٢ش)، كتبهــا أحمد نهيرات. والباحــث في هذه المقالة قام بتحليــل القصائد التى قالها البياتى حول الشــخصيات الإيرانية مثل: زرادشت، حلاج، سهروردى، العطار النيشــابورى، جلال الدين الرومى والخيام. والباحث يســتنتج فيها أنَّ البياتى كان متأثــراً بهؤلاء من ناحية المعرفــة، والحبِّ، والإصلاح إضافة إلى الجوانب السياســية والثوروية المســتلهمة من هذه الشخصيات. هذه المقالة قد طبعت في العدد ٢٦ من مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

٣. ومقالة عنوانها "الحضور الإسبانى في شعر عبدالوهاب البياتى" (١٩٩٨م)،كتبها الدكتور خالد سالم. تحاول المقالة أن تبيّن مدى تطرّق البياتى إلى المدن الإسبانية كمدريد، غرناطة وكبار رجال الأدب والفن كبيكاســو، ولوركا، وسلفادور دالى في شعره.

ومقالــة عنونــت بـ"صــورة المــرأة في شــعر عبدالوهــاب البياتى وأحمد شــاملو" (٢٠١١م)،كتبتها الدكتورة ناهده فوزى ومهروز باقرى. المقالة محاولة لبيان مكانة المرأة كأمّ وزوجة ومعشوق في شعر البياتى وشاملو.

تقييمــاً لتلك المحاولات نقــول إنّ كلاًّ منها يقوم بالتفحّــص في زاوية من زوايا علم الصورة، ولكل منها فوائد ونتائج لا بأس بها؛ لكن تأتى جدة هذا البحث من الناحيتين: أولا: تتناول هذه المقالة الموضوع باطار جديد غير ما نشــاهده في الدراســات المشابهة. ثانياً: أنّنالم نحصل على كتاب أو مقالة تعنى بدراسة آخر الفنان الكردى في الأدب العربى ومن هنا هذه المقالة أول محاولة في مجال دراسة علاقة البياتى بآخر الفنان الكردى.

أدب البحث النظرى

۱- مفهوم الصورة

يرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، التى تعرّف بأنّها سطح يعكس كلّ ما يقوم أمامه، فإنّ شيئاً يمتلک خاصية السّطح العاكس فهو مرآة. (رجب، ۱۹۹٤م: ۱۵) إنَّ هذا التعريف العام للمرآة يحيلنا إلى مفهوم الصورة التى تمثل انعكاساً لأصل سابق لها. انطلاقاً من هذه العلاقة بين الصّورة وأصلها تأتى أهميّة الحديث عن الأنا والآخر وارتباطهما بهذا المصطلح حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا التى تعمل بدورها كمرآة تساعد الآخر على رؤية ذاته، ممّا ينتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها فيغدو بذلک الناظر منظوراً إليه، والمنظور إليه ناظراً فى آن معاً. (بوحلايس، ۲۰۰۹م: ۱٤) وقد نفهم من هذا معنى المثليَّة والتطابق الكلى بين الصُّورة وأصلها فى حين أنَّ الصورة التى يكوِّنها أديب عن أديب آخر لا تطابق الواقع الحسى وليست شديدة القرب منه، لكنَّها ليست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنَّها رؤية معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد على عوامل عقلية وذاتيِّة. (حنون، ۱۹۸٦م: ۸۲) فبالرغم ممّا تسعى إليه الصورة من أمانة ودقّةِ وصفاء إلا أنَّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كلية أمر لا يمكن حدوثه، ذلک أنَّ الصورة غير ثابتة، فالشخص يتغيَّر دائماً.

۲- مجال ظهور علم الصّورة

تعدُّ دراسة الصورة الأدبية أو الصورلوجيا[1] أحد فروع الأدب المقارن وأحدث مجالات البحث فيه وأهمُّها. فى الحقيقة كلمة الصورة الأدبية من الجدة بحيث لا نجد لها حتَّى فى القواميس الجديدة معادلاً. (نامور مطلق، ۱۳۸۸ش: ۱۲۱) يتحدَّث محمد غنيمى هلال عن هذا اللون من الدراسات الأدبية بقوله: «هذا أحدث ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من ثلاثين عاماً، ولكنَّه – مع حداثة نشأته – غنيٌّ بالبحوث التى تبشّر بأنَّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً فى المستقبل.» (غنيمى هلال، ۲۰۰۳م: ٤۱۹) وقد ظهر علم الصورة فى

1. imagologie

المدرسة الفرنســية مع جان ماری کاریه،[1] كما أخذه فرانسوا غويار[2] وهو أحد أقطاب الأدب المقارن فی فرنسا ودافع عنه فی کتابه "الأدب المقارن" عام ١٩٥١م. ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدراسات بشكل سريع. (رايس، ٢٠٠٤م: ١٢)

صور الشــعب نوعان: الأول هو صورة شــعب فی أدبه وهذا النوع لا يتعدّى إطاره القومی واللغوی مثل صورة الفرنسيّين فی أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدی أديب ألمانی وهــو النوع الذی تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها وتنطوی هذه الصّور علی بعد معرفی مؤثر ويســهم فی تشكيل الوعی الجماعی، ليری الشعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسعی إلی تصحيحها. (عصفور، ١٩٩٨م: ٩٠) والثانی هو صورة شعب فی أدب شعب آخر. لعلَّ من الضروری وجود نسبة من الاهتمام المشترک بين شعبين لكی يكوِّن أحدهم صورة فی أدبه عن شعب آخر؛ فالأمم لا تهتمُّ إلا بالشعوب المجاورة لها أو التی تشــترک معها فی مســألة، أو أن يكون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد كسب ودها أو تخشی بأسها. وبذلک يكون الاهتمام هو الدَّافع إلی رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخری. (حنون، ١٩٨٦م: ٦٩) فنجد صورة فرنسا فی بريطانيا، صورة روسيا فی الحياة الثقافية الفرنســية، صورة كردستان فی العراق وسوريا، وصورة روسيا فی الأدبين العربی والكردی و... . والملاحظ أنَّ هذا النوع من الدّراسات يتكوَّن من شقَّين:

أ. صورة شــعب كما يصوّره مؤلف ما من أمّة أخری؛ وتأتی هذه الصورة بعدما يتأثر أديب معيّن من شعب ما بشعب آخر، ونتيجة لذاک التأثر يرسم صورة للشعب الذی تأثر به فی أعماله الأدبية مثل "طهران فی شــعر عبدالوهاب البياتی" وفی هذه الحالة «يكون التركيز علی حياة الكاتب ومدی صلته بالبلد المقصود.» (غنيمی هلال، ٢٠٠٣م: ٩١)

ب. صورة شــعب فی شكل أدبی معيّن لدی شعب آخر، وتنتج عن طريق تأثير شعب فی آخر، وتركيز أدباء الشعب المتأثر علی تأثير الشعب المؤثّر فی فنّ أدبیّ معيّن كالرّواية أو الشّعر. (بوحلايس، ٢٠٠٩م: ١٧)

لا نســتطيع أن نســتقرّ علی تحديد دقيق للأنا والآخر فی الفكر العربی والكردی نظراً

1. Jean-Marie Carré

2. M.f.guyard

لإتســاع دائرتهما وغموض دلالتهما؛ فالأنا قد تعنى فى الفكر العربى: "الإسلام، والعروبة، والتخلُّف، وفلسطين" وإلخ.كما أن الأنا قد تعنى فى الفكر الكردى: "الكردية، والشــرف، والوطــن، وحلبجه" وإلخ. فهى دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن مجال محدَّد، ولا تتمُّ معرفة الأنا والآخر من دون اختزالهما وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإنَّنا نجدها تصبُّ فى الاستخدام الشائع وهو "الشرق" فى مقابل "الغرب"؛ فالآخر اعتبر الشرق مفهوماً يمثِّــل نقيض الغرب وليس له حــدود، بل يجوز أن يعنى كلَّ العالم، الذى لا يدخل فى دائرة الغرب، لكنَّه اقتصر على الشــرق الأكثر قرباً الذى كان ولا يزال الغرب يحتكُّ به؛ وهذا الشرق يضمُّ العالم العربى، وإيران، وتركيا، وكردستان. (أفاية، ١٩٩٣م: ٩٦)

صورة الآخر لدى الأنا

قبــل أن نتحدَّث عن الآخر لابدَّ أن نشــير إلى أنَّ صورة الأنا تســتند إلى تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب فى شعب آخر، كالذى نشاهدها من الصور التى يرسمها الأوروبيون من البلدان الشــرقية عموماً والإســلامية منها خاصة. فهذه الصورة فى عمومها لا تخرج عن دائرة العداء الذى تغذَّت به المخيِّلة الأوروبية والذى ساهم فى تأصيل رؤية غربية عدائية للإســلام والمســلمين؛ فكأنَّهم نسوا ما اقتبسوا من الحضارة الإســلامية ولم تبــق فى ذاكرتهم إلا صور ســلبية ونظرات قدحية للإســلام. (مرتاض، ٢٠٠٣م: ٩٦) أما حول الآخر، فمن ينفى الآخر، ينفى ذاته، لأنَّ الآخر مكمِّل للذات، ومــن يختزل الآخر يختزل ذاته. ذلــك أنَّ الذات المتعدِّدة تقتضى وجود آخر متعدِّد. إنَّ صورة الأنا تســتند إلى تجارب وخبرات غنية عاشها الأديب فى المجتمع الذى يصوره عن كثب، إذ ولد ونشــأ فى ذلك المجتمع وهو يعــرف العديد من أبنائه، وتربطه ببعضهم علاقات قرابة وصداقة وغيرها من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وهكذا فإن المعرفة العميقة والشــاملة بالمجتمع الذى يصوره الأديب تجعل الصورة التى يرسمها فى أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبى لا يعرفه حقَّ المعرفة «أ ليــس أهل مكَّة أدرى بشــعابها.» (حمود، ٢٠١٠م: ١٤) فقــد تعددت حالات الفهم والقراءة فى صورة الآخر وذلك حسب تأويل الصورة، إذ من المعروف أنَّ هذا التأويل

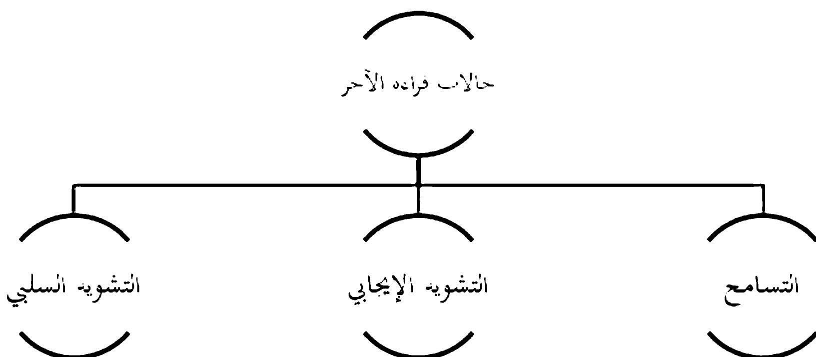
يتأثر بالسياق التاريخى، كما يتأثر بالسياق الثقافى ولا نستطيع أن نغفل أثر التجربة الشخصية والرحلات فى رسم الصورة. (المصدر نفسه: ٢٧) لعلّ من أهم الحالات التى يمكننا تلمسها هى:

أ. "التشويه السلبى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ.

ب. "التشويه الإيجابى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية، فتم من خلالها رؤية الواقع الثقافى الأجنبى فى حالة من التفوّق المطلق على الثقافة الوطنية الأصلية. فمثلاً نجد بعض الكتّاب العرب أو الكتّاب الكرد منبهرين بالنموذج الغربى للحياة إلى درجة نجد بعضهم لم يكتف أن يكون من دعاة الحضارة الغربية، بل وجدناه يغض الطرف عن مشكلاتها.

ج. "التسامح" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للذات والآخر، فترسم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، تعتمد العلم، وتصغى لنبض الإنسان، وبذلک تستطيع أن تنظر للآخر باعتباره نداًّ للذات وفى هذه الحالة يحتاج الأنا المبدعة والدارسة إلى تكوين جديد على المستوى المعرفى والإنسانى. (المصدر نفسه: ٢٨)

سهولة للبحث، نحن نقسّم هذا القسم من المقالة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: صورة عبدالله كوران فى شعر عبدالوهاب البياتى، والقسم الثانى: صورة يلماز غونيه فى شعر عبدالوهاب البياتى، والقسم الثالث: صورة يشار كمال فى شعر عبدالوهاب البياتى.



الرسم ١: حالات قراءة الآخر

صورة آخر الفنان الكردى فى شعر عبدالوهاب البياتى

١- صورة عبدالله كوران[١] فى شعر عبدالوهاب البياتى

فى البداية تحسن الإشارة إلى أن «حضور الآخر بأشكاله المختلفة يتواصل فى الشعر العربى مع مسيرة التاريخ ببساطة، بسبب وجود هذا الآخر مع العربى أو قريبا منه؛ ومادام كذلک، فلا بد أن تتحقق علاقات متنوعة للأمة معه بتنوع الظروف والأزمان وعبر كل العصور، كما سنجده فى العصر الحديث.» (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٢٧-٢٨) ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن «العالم كله، بجغرافيته وتاريخه وشعوبه وأحداثه ووقائعه كاد يحضر فى شعر عبدالوهاب البياتى.» (المصدر نفسه: ٦٧) وهنا نبدأ بتحليل قصيدة البياتى المعنونة بـ"إلى عبدالله كوران" فى مجموعة "النار والكلمات" التى أنشدها تبجيلاً وتحبيباً للشاعر الكردى كوران. والعنوان "إلى عبدالله كوران" يدلّ بوضوح على إخلاص الشاعر العراقى لنظيره الكردى، ومدحه له. يمكن أن نقسّم القصيدة إلى مقطعين. يقول الشاعر فى المقطع الأول من القصيدة:

«الثلجُ فى جبالِ كردستانَ
يَذُوبُ
و الرَّبيعُ فى الوُديانِ
وَالكَلِمَاتُ مِلحُ خُبزِ الحُبِّ والأَغَانِ
يُمَدُّ فِيهَا أَلفَ جِسرٍ عَبرَ لَيلِ المَوتِ والفِقدَانِ
يَزهَرُ فِى حُرُوفِها بُستَانٌ
يَذِيبُ فِى لَهِيبِها المَسوُخ فَجرُ الكَادحِ الفَنَّانِ
يُولَدُ شَعبٌ، يُولَدُ الانِسَانُ» (البياتى، ١٩٩٥م: ١/ ٤٥٨)

---

١. عبد الله كوران "بالكردية عبدالله گوران". ولد كوران فى مدينة حلبجة من توابع محافظة سليمانية فى عام ١٩٠٤م، وتوفىّ عام ١٩٦٣م. فكان والده وجده يجيدان الكتابة باللغتين الكردية والفارسية، وملمين بالأدب والشعر كمثقفى تلک الحقبة، فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. قددخل كوران ومجموعة من الشعراء الأكراد فى بدايات القرن العشرين إلى نهضة أدبية متأثرة بالأدب التركى العثمانى. وهذه النهضة كانت أول خطوة لبناء الشعر الكردى الحديث. ومن أجل هذا يُسمَّى كوران رائد الشعر الكردى الحديث. (اميرى، ١٣٨٦ش: ٣٦)

إذا دقَّقنا في هذا المقطع الرائع، نستطيع أن نميِّز بين مشاهد ثلاثة. ففي المشهد الأول يبدأ الشاعر قصيدته باسم الطبيعة الكردستانية المتمثلة في الثلج، والجبال الشامخة والربيع؛ ويبدو أنه منبهر أمام روعة طبيعة كردستان وجمالها في بداية الربيع. أما في المشهد الثاني من هذه القصيدة فينتقل الشاعر من هذه الطبيعة الخلابة إلى طبيعة الكلمات ويصفها:«والكلمات ملح خبز الحبِّ والأغان» فالطبيعة وحدها لا تكتفي لهذه الحياة، ولابدَّ أن يكون مَن يمزج بين لغة الطبيعة ولغة الكلمات، الكلمات التي تشبه طبيعة كردستان حيث يزهر في حروفها بستان كما تزهر الأزهار في الوديان الكردية؛ الكلمات التي تعكس الآلام والأحزان كما تنعكس الموت والفقدان. فهذه العظمة الكردستانية تحتاج إلى كلمات كالنار، والكلمات النارية تطلب شاعراً من جنس النار، لكي تكون النتيجة ولادة الشعب والإنسان، وهكذا ولد كوران. هذا الرجل في أعين البياتي هو الذي أحيى الكرد بكلماته. يبدو أن البياتي بهذا الشكل يشير إلى هذه النقاط بالنسبة في شعر كوران، أولا: يرى في وجه هذا الشاعر طرافة الطبيعة الكردستانية ومن أجل هذا يشبه شعر كوران بالأزهار. ثانياً: يبدو أنه بهذا الشكل يصرِّح بريادة كوران في ميلاد الشعر الكردي الحديث وأخيراً وليس آخراً: نعتقد أنَّ هذا النوع من التعامل مع كوران يدلُّ على مدى اهتمام الشاعر وخلوصه تجاه شعر كوران.

أما في المقطع الثاني، فيقول البياتي:

«فَلتَصعُدِي القِمَّةَ يَا عَروُسَةَ الشِّعرِ ويَا قَوَافِيَ الأَحزَانِ
ولِتَعبُرِي البِحَارَ والأَزمَانِ
لِتُدرَكِي الفَجرَ الَّذِي يَطلَعُ فِي جَبَالِ كُردِستَانَ
هُناکَ فِي القِّمَةِ حَيثُ الثَّلجُ والنِّيرَانُ
هُنَاکَ عَرِّيٌ صَدرُهُ لِلشَّمسِ والعُقبَانِ
شَاعِرُنا کُورَانُ
مِن أَجلِ أَن يُولَدَ شَعبٌ يُولَدُ الانِسَانُ» (البياتي، ١٩٩٥م: ١/ ٤٥٨)

فيمكننا أن نقسِّمَ هذا المقطع الرائعَ إلى المشهدينِ. في المشهد الأول، يخاطب كوران ويسميه عروسة الشعر وقافية الحزن، ومن هنا نفهم أنَّ البياتي كان يحبُّ شعر كوران

ومن أجل هذا يخاطبه: «يا عروسة الشعر» يدعوه ليعبر عن المشاكل والصعوبات ليدرک الفجر. والفجر فى رأينا هنا يمكن أن يكون إشارة إلى هذه البداية الشعرية فى الأدب الكردى فى بداية القرن العشرين التى كانت رائده كوران. يبدو أن البياتى هنا يشير إلى هذا الدور الريادى الذى كان على يد كوران. كأنَّه متفائل بمستقبل الأدب الكردى وكيف لا يكون متفائلاً ونحن لدينا كوران، قافية الحزن وعروسة الشعر. عندما يقول البياتى: «هناک عرى صدره للشمس والعقبان»، يبدو أنه يعترف بأنَّ كوران قد وصل إلى هذه القمة وقد أدرک الفجر أحياناً. لأنَّ كوران واقف فوق الجبل وصدره عرى فى وجه الشمس والعقاب. ويعتقد أن سبب هذا الوقوف وإدراک هذا الفجر من قِبَل كوران يرجع إلى طموحه لميلاد الانسان الكردى الجديد والشعب الكردى الجديد.

الجدول١: صورة كوران عند البياتى فى قصيدة "إلى عبدالله كوران"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة كوران لدى البياتى	حالات قراءة الآخر الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٥	كردستان/ الفجر/ الحب/ شعب/ العقبان/ كوران	التشويه الإيجابى والتسامح

من أهم ميزات الآخر كما أشرنا فهم الذات. يعكس الآخر أشكال التشويه نفسها وبذلک نستطيع أن نتعرف على بعض الإشكاليات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية التى نعانيها فى مجال رؤية الآخر. (حمود، ٢٠١٠م: ٣٠) وليس من المبالغة أن نقول أنَّ البياتى كان متأثراً بالميزات التى امتاز بها كوران كهذا الوعى بمواجهة الصعوبات فى مسير شعره، لأن كوران وأمثاله كانوا من أنصار الأدب الكردى آنذاک وإن لم يكن محاولات كوران، ما كان للأدب الكردى أن يواكب موكب الأدب الحديث. وأخيراً صوَّر البياتى فى هذا الشعر صورة كوران فى حالة بعيدة عن التشوية السلبى وعليه أنه كان منبهراً أمام جمال كردستان ومن هنا يمكن أن نقول إن حالة قرائته فى هذا الشعر يتراوح بين التشويه الإيجابى والتسامح؛ وذلک لأنّه دخل فى هذا المقطع بروح موضوعية بعيداً عن الغرض.

٢- صورة يشار كمال[١] في شعر عبدالوهاب البياتي

أنشـد عبدالوهاب البياتي عام ١٩٨٥م قصيدة عنوانها "إلى ياشار كمال". يمكننا أن نعتبر القصيدة مقطعاً واحداً. يقول الشاعر:

«مُختَرِقاً جُدرَانَ الغُرَفِ الصَمَّاءِ
وَ لُغَاتَ شُعوُبِ القَارَاتِ
مَصهُورَاً بالنَّارِ
والأَلَمِ الخَلّاقِ
يَتَحَدَّى الرمَمَ الصَّلعَاءَ
وصِغَارَ الكُتَّابِ
أَشعَلَ باسم الإنسَانِ المُفعَمِ مَوتَاً
ثَورَةَ إبدَاعٍ فِي الإبدَاعِ» (البياتي، ١٩٩٥م: ٢/ ٥١٣)

يبـدو أنَّ البياتي يعرف كلَّ تلك الآلام التي تحمَّلها يشـار كمـال في طريق حياته، ولأجل هـذا يقول "مخترقاً"، كأنه قد تحرَّر من هـذه الصعوبات ونال النجاح وعبر من الجدران ولغات الشعوب، لأن الحقيقة هي أن يشار هو أديب من طينة الناس العاديين والبسـطاء، لأنَّ حياته كانت حافلـة بالمرارة والمليئة بألوان الفقر والذل. (الدسـوقي، ١٩٧٧م: ٢٥) ومـن أجل هذا عندما بدأ حياته الأدبية، كان يجمع المأثورات الشـعبية بألـوان مختلفة في أدبه، لأنَّ الحياة منته بكؤوس من الحزن مترعة، يقول البياتي أنه كان: «مصهوراً بالنار.» والنار هنا في رأينا اسـتعارة عن تلك المرارات التي تحمَّلها الشاعر في طريق حياته. لكن المهم هو أنَّ هذه المصاعب أصبحت جسـراً ومطاراً ليدخل يشار إلـى عالم جديد، يكتب للآخرين، وبما أنَّ لغته مسـتقاة من ذكريـات حياته المرة، وكم كان كبيراً عدد من يشـبه يشـار في العالم من هذه الناحية، يقول البياتي:« مخترقاً لغات شعوب القارات.» هذه إشارة إلى أنَّ غالبية الناس هم من نوع يشار في تحمل المشاكل

١. يشار كمال كاتب وروائي كردي من تركيا مرشح لجائزة نوبل منذ عام ١٩٧٣م، صدرت له العديد مـن الروايات التي حازت علـى جوائز عالمية منها (انجه ممد/محمد النحيـل) التي ترجمت إلى أغلب اللغات العالمي ومنها العربية، (محمد الصغير)، (محمد الصقر)، (أسـطورة جبل آرارات) و(الصفيحة). له آراء هامة في الأدب. (الدسوقي، ١٩٧٧م: ٢٣)

والصعوبـات وربّما هذه الجملة إشـارة إلى كثرة قُرّاء أعمال يشـار بمختلف اللغات فى العالم. والحقَّ أنَّ البياتى يختم القصيدة بتعبير جميل بعد الإشـارة إلى تفوق يشـار على الكتّاب الصغار حيث يقول: «أشعل باسم الإنسان المفعم موتاً ثورةَ إبداع فى الإبداع.» يبدو أن البياتى فى هذا المشهد يشير إلى الدور الريادى للأدب فى المجتمع، لأن الإنسان حينمـا يعيش فى بحر الآلام والمرارات، لا يمكن أن يفكرَّ فى الحياة الناعمة ولأجل هذا عندمـا يتثقّف المجتمع ويقـرأ الأدب ويفهم الأدب فتكون النتيجـة متابعة الأديب ويا حبّذا كان الشـاعر من جنس الطبقة الكادحة كما يكون الشـأن فى قضية يشـار وسرُّ نجـاح يشـار يكمن فى هذه القضية. والنقطة الهامة فى حياة يشـار هـى فاعلية الآراء السياسـية وانعكاسـها فى أدبه لأن أدبـه يكون فى خدمة الدفاع عـن الطبقة الكادحة خاصة فى تلك الأيام فى تركيا كان آتاترک يسـعى لتحديث تركيا ومن أجل هذا كان الأكراد على هامش البرامج ومن هنا كان يشار لسان الناس العاديين ودفاعا عن هذه العقائد سُـجِنَ مرات. ودفاعه هذا لا يقتصر بالأكراد فقط بل أنه كان يدافع عن حقوق الأرمن والعلويين أيضاً. من هنا يشير البياتى إلى نجاح يشار فى مشروعه الأدبى حيث اسـتطاع أن يغيِّرَ الأجواء بلغته حيث نرى أن روايته الشهيرة "ممد الناحل" علاوة على أثرها فى حصول الكاتب على الشـعبية فى تركيا فتحت الأبواب له فى شـهرته العالمية. (غياثى، ٢٠١٣م) يبدو أنَّ البياتى كان منبهراً بهذه الميزة فى شـخصية يشار وهى روحية المقومة فى الآلام والكتابة لأجل شعبه. وكما يتضح من خلال ما سبق، نستنتج أنَّ رؤية الشـاعر فى هذا المقطع تكون من التسامح لأنه تحدَّث عن يشار كمال بروح موضوعية بعيدة من المبالغة.

الجدول ٢: صورة يشار كمال عند البياتى فى قصيدة "إلى يشار كمال"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة يشار كمال لدى البياتى	حالات قراءة الآخر الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٢	اللغة/ الابداع/ التحدِّى/	التسامح

٣- صورة يلماز غونيه١ فی شعر عبدالوهاب البياتی

أنشد عبدالوهاب البياتی فی عام ١٩٨٤م قصيدة بعنوان "إلی يلماز غونيه". القصيدة مقطع واحد ويمكن أن نتصوَّر لها ثلاثة مشاهد. والشاعر استفاد من التكنيک المسرحی فی هذه القصيدة ومن هذا المنظار هناک نوع من التقارب بين شـخصية الشـاعر وآخر الفنان الكردی المتمثل فی يلماز غونيه حيث هناک قرابة بين مهنة يلماز والقالب الذی استفاد منه البياتی فی هذه القصيدة. يقول الشاعر فی المشهد الأول:

«رَجُلٌ وامرَأَةٌ وقِطَارٌ فِی لَيلِ الأَناضُولِ
تَحتَ الضّوءِ، تَقُولُ المَرأَةُ فِی خَوفٍ: مَا هذا اللَّيلُ؟
مُدُنٌ وقُرَی وذِئَابٌ تَعوی جَائِعَةً، تَحتَ الثَّلجِ
و دُخَانُ الأَنفَاقِ المُلتَوِيَةُ
وَ سُعَالُ الأَطفَالِ
لَيلٌ يُنذِرُ بالزَلزَالِ» (البياتی، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٤)

لا نشـکُّ أنَّ البياتی كان علی معرفة واسـعة لكلٍّ من يكتب له، وهذا ما نفهمه من خلال قراءة شعره، كأنه متأثر بهذه الخلفية الأليمة التی تحملها هؤلاء الآخرين. وهنا فی هذا المشهد يصوِّر مشهداً يتحدَّث عن عالمنا وما يحتويه من الظلمة والذئاب والأمراض. والليـل هنا فی رأينا اسـتعارة عن هذه الحياة الصعبة الملتوية فی الآلام. عندما يسـأل

١. ولـد فی قرية اينجه التابعة لمدينة أضنه فی ١ إبريل ١٩٣٧م من أبوين كرديين. دخل عالم السـينما عام ١٩٥٧م كمساعد مخرج للفيلم أبناء من هذا الوطن. حصل علی ١٧ جائزة سينمائية أهمها السعفة الذهبية من مهرجان كان للأفلام السينمائية عن فيلمه الأشهر الطريق عام ١٩٨٢م الذی يتحدث عن الحياة الصعبة فی كردسـتان الشـمالية وقد أخرج غونی نصف هذا الفيلم وهو فی السجن. سجن غونی عدة مرات بسـبب مواقفه السياسـية وكتب وأخرج عدد من أفلامه وهو فی السجن، حيث كان يوجه زملائه أثناء زيارته فی السجن عن كيفية إدارة الكاميرا والمشاهد التصويرية. هرب من السجن وتوجه إلی فرنسـا حيث توفی هناک عام ١٩٨٤م وشارک فی مراسم تشـييعه أبرز الشخصيات السياسية فی فرنسـا. كان يكتب أفلامه باللغة التركية كذلک جل تمثيله كان باللغة التركية لأن النظام السياسـی فی تركيا كانت تمنع من إنتاج أفلام باللغة الكردية. قال يلماز فی آخر مقابلة مع كريس كوجرا حول فيلم "رمه": «هذا الفيلم فی الحقيقة صورة لحياة الشعب الكردی لكن استخدام اللغة الكردية فی الفيلم كانت ممنوعة وإن كنت اسـتخدمت اللغة الكردية فی هذا الفيلم، ليسـجنونني وكلَّ من شـارک فی انتاج هذا الفيلم.» (اشتری، ١٣٧٥ش: ١٥٦)

المـــرأة من الرجـــل: «ما هذا الليـــل؟» فى الحقيقة أنَّ المرأة عاجـــزة عن الحصول على جوابٍ لهذا السؤال. عالمٍ واسع مليءٌ بالذئاب. والذئاب هنا استعارة عن الإنسان الظالم المتكبر الذى لا يرى إلا ما ينفعه. فى نهاية المشـــهد يقـــول: «ليل ينذر بالزلزال.» وهذا رأى المرأة أنَّ هذه الظلمة ســـوف يعقبها زلزالٌ والزلزال هنا استعارة عن الخراب الذى يشترك فيه الناس جميعاً. يقول فى المشهد الثانى:

«قَالَ الرَّجُلُ النَائِمُ فِى هَمسٍ: اللَيلُ هُوَ اللَيلُ!
رَجُلٌ آخَرُ فِى أَقصَى العَرَبَةِ
يَكتُبُ تَحتَ الضُّوءِ المَخنُوقِ رِسَالَةً
وَ يُرَدِّدُ أُغنِيَةً شَاعَت بَعدَ الحَربِ الكَونِيَةِ فِى البَقلانِ
تَتَحَدَّثُ عَن حُبٍّ غَامِضٍ
وَ نَبِيٍّ شَاعِرٍ
فُتِنَ النَّاسُ بِه / رَجُلٌ يَغتَابُ صَدِيقاً ويَقُولُ:
هذى الدُّنيا خَائِنَةٌ ولُعوبٌ
تَركُبُ ظَهرَ حِمَارٍ بالمَقلُوبِ» (البياتى، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٥)

هذا المشهد يحتوى على جوابين لما قالته المرأة، جواب من رجل لا يهمه هذه الدنيا ويقـــول: «اليل هو الليل!» يعنى أنَّ الليل لابدَّ أن يكون موجوداً. يبدو أنَّ الرجل الثانى يختلف عن الرجل الأول وهذا ما نفهمه من ســـياق الكلام لأنَّه مشـــغول بكتابة الرسالة وهـــذا يدلُّنا علـــى أنه لم يزل متفائلاً بالحياة. ومن جهة أخـــرى يغنِّى. لكنه أيضا يصدق قول الرجل الأول ويقول: «هذى الدنيا خائنة ولعوب.» والدنيا ليســـت ســـوا ما نراها من الآلام والفجور والحروب والقتال. فهذه الأقوال تؤثر فى المرأة وتُبكيها وهذا البكاء يرجع ســـببه إلى هذا الاضطراب النفســـى الذى تعانى منه المرأة حيث يقول الشاعر فى المشهد الأخير من القصيدة:

«المَرأَةُ تَبكِى فِى خَوفٍ، الرَّجُلُ الأَوَّلُ يُزجِرُها
وَيَقُولُ لَهَا: مَا هذا؟
الفَجرُ وَشِيكٌ والغَابَاتُ تَتَنَفَّسُ فِى عُمقٍ

وَالأَرضُ تُعَانِي أَوجَاعَ مَخَاضٍ» (البياتى، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٥)

عندما تبكى المرأة يواسيها الرجل الأول ويبدو أنه قد تعوَّد على هذا الليل ويشتغل بنفســه بكتابة الرسالة مع أنَّه يبدو من الأغنية التى تقولها يشترک مع المرأة فى الاعتقاد بعدم الحصول على جواب لهذا الليل. لكنه يقول: «الفجر وشــيک والغابات تتنفس فى عمق.» والفجر هنا اســتعارة عن هذه الحياة التى تأتى فى المســتقبل. لكن ما صلة هذا الشــعر بيلماز غونيه؟ نعتقد أنَّ جواب هذا الســؤال يكمن فى حياة غونيه حيث كانت حياته مسرحاً مأساوياً وعكس يلماز هذه المأساة فى نتاجه الفنى حيث إنَّ دخوله إلى موضوعات من قبيل ما نراه فى هذا الشعر جعلته أسطورة بين الناس، لأنَّ أفلامه كانت مرآة يرى الناس مأساة حياتهم فيها. (اشترى، ١٣٧٥ش: ١٥٧) مع أننا لا نشاهد علاقة جوهريــة بين نصٍّ القصيدة وعرض صورة الآخر يعــنى غونيه، لكن خير دليل لاثبات هذه العلاقة هو عنوان القصيدة أولا، لأن الشاعر أهدى القصيدة إلى غونيه وثانياً كتب الشعر فى قالب الشعر المسرحى حيث هناک محادثة بين امرأة وبين رجلين. ثالثاً فحوى الكلام يدرو حول إشــعاع معنى الحياة حيث يقول فى نهايــة القصيدة: «الأَرضُ تُعَانِي أَوجَاعَ مَخَاضٍ.» هذه الأمور كلها دالة على أن الشاعر يصورُّ صورة تناسب مع شخصية غونيه ومن هنا نقول كان البياتى يرى يلماز كشخصية تُعنى بهذا النوع من الضمامين فى فنه وحقَّاً أنه كان فناناً ملتزماً أدىَّ مهمته بالنســبة إلى الشعب الكردى خاصَّة فى فيلمه الشهير "الطريق" الذى حصل على جائزة "كن" فى عام ١٩٨٢م. (المصدر نفسه: ١٥٧)

الجدول٣: صورة يلماز غونيه عند البياتى فى قصيدة "إلى يلماز غونيه"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة يلماز غونيه لدى البياتى	حالات قراءة آخر الفنان الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٣	الليل/ الذئاب/ الزلزال/ الفجر/	التسامح

النتائج

يســتفاد ممّا ســبق أنَّ رؤية الآخر العربى فى تلک القصائد الثلاثة تجاه آخر الفنان

الكردى كانت من نوع التسامح حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للآخر؛ فالبياتى رسم صورة كوران، يشار ويلماز بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، بعيداً عن السلبية أو العقد النفسية أو الانبهار المطلق أمام هؤلاء. هذا الرسم للشخصيات يدلُّ على شموخ الشعب الكردى فى نظرة البياتى لأننا إذا اعتبرنا الفنان مرآة المجتمع، نستنتج أن هولاء الفنانين يقعون موقع الشعب الكردى فى رؤية البياتى.

يبدو أنَّ البياتى كان متأثراً بذلك التعهد الذى كانوا عليه فى نتاجهم الأدبى والفنى. وهذا هو التأثير الذى يتيحُ لنا معرفة الإنسان للإنسان وإبراز الجوهر المشترك للإنسانية والانطلاق إلى عالم الأخوة التى تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين وهذا هو ميزة أساسية فى القصائد الثلاثة للبياتى وبعبارة أخرى يمجد البياتى إنجازات هؤلاء الفنانين من خلال عرض صورتهم.

ومن المؤكَّد أنَّ قضيَّة العلاقات العربية – الكردية هى من أمهات القضايا المتعلقة بالوضع الراهن فى الشرق الأوسط خاصة فى البلد التى ينتمى إليه البياتى أعنى العراق. وهذه مسألة لا تخفى على البياتى حيث أكَّد على تآخى الشعبين العربى والكردى والعلاقات الأخوية فيما بينهما خاصة فى القصيدة المتوجهة إلى كوران لأن كوران كان من أكراد العراق.

ومن المعروف أنّ الصورة التى يرسمها الأديب عن الآخر تنبع أولاً وقبل كل شىء من حاجات الأديب نفسه ومجتمعه؛ ولذلک تلبى الصورة الأدبية فى الدرجة الأولى احساساته النفسية أو اجتماعية فى نفس الشاعر. فمن منظور آخر، البياتى عند لجوئه إلى تلك القصائد يلبى إحساسه النفسية وحاجة مجتمعه تجاه آخر الفنان الكردى عبر الإشادة بالأعمال الفنية الملتزمة تجاه المجتمع كما كان هؤلاء الفنانون.

المصادر والمراجع

اشترى، بيژن. (١٣٧٥ش). «آشنايى با نه فيلمساز جهان سوم». مجله نقد سينما. العدد السابع. صص ١٦٤-١٥٤.

أفاية، محمد. (١٩٩٣م). المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب). لبنان: دار المنتخب العربى.

اميرى، رضا. (١٣٨٦ش). «كردستان عراق، بنفشهاى در سايه سار تمشک (گوران پيشواى شعر نو كردى وجنبش ادبى سليمانيه)». گوهران. العدد الخامس عشر. صص ٤٢-٣٦.

بوحلايس، سلاف. (٢٠٠٩م). صورة الأنا والآخر فى شعر مصطفى محمد الغمارى. الجزائر: جامعة الحاج لخضر.

البياتى، عبدالوهاب. (١٩٩٥م). عبدالوهاب البياتى الأعمال الشعرية١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حمود، ماجدة. (٢٠١٠م). صورة الآخر فى التراث العربى. الطبعة الأولى. الجزائر: منشورات الاختلاف.

حنون، عبدالمجيد. (١٩٨٦م). صورة الفرنسى فى الرواية المغربية. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة.

الدسوقى، إبراهيم. (١٩٧٧م). ياشار كمال وعالمه القصصى. مجلة الكاتب. العدد ١٩٣.

رايس، رشيد. (٢٠٠٤م). صورة الجزائر والجزائرى فى الكتابات النثرية الفرنسية خلال القرن التاسع عشر. قسنطينة: جامعة منتورى.

رجب، محمود. (١٩٩٤م). فلسفة المرآة. الطبعة الثانية. مصر: دار المعارف.

عايش، عبد الفتاح. (٢٠٠٢م). معجم الأدباء من العصر الجاهلى حتى سنة ٢٠٠٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

عبدالله كاظم، نجم. (٢٠١٠م). الآخر فى الشعر العربى الحديث، تمثّل وتوظيف وتأثير. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عصفور، جابر. (١٩٩٨م). المرايا المتجاورة(دراسة فى نقد طه حسين). مصر: دار القباء.

غنيمى هلال، محمد. (٢٠٠٣م). الأدب المقارن. الطبعة الثالثة. مصر: دار نهضة مصر.

غياثى، ناصر. (٢٠١٣م). ياشار كمال، نويسندهاى هم سن جمهورى تركيه. لامک: لانا.

مرتاض، عبدالملک. (٢٠٠٣م). الإسلام والقضايا المعاصرة. الجزائر: دار هومة.

نامور مطلق، بهمن. (١٣٨٨ش). «درآمدى بر تصوير شناسى معرفى يک روش نقد ادبى وهنرى در ادبيات تطبيقى». فصلنامه مطالعات ادبيات تطبيقى. السنة الثالثة. العدد ١٢. ١٣٨-١١٩.